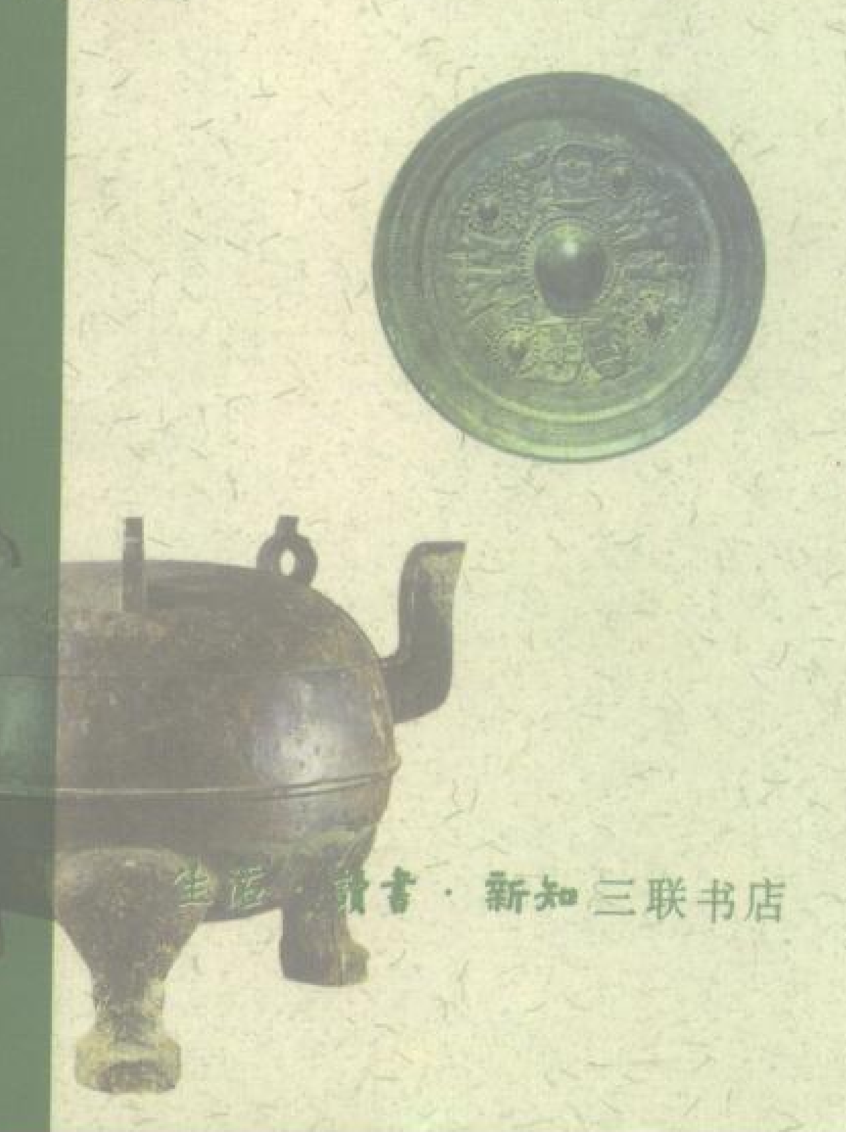
SDX & HARVARD-YENCHING ACADEMIC LIBRARY



选择·接受与疏离

王国维接受叔本华 朱光潜接受克罗齐 美学比较研究

王攸欣著



生活·读书·新知三联书店

三联 ◉ 哈佛燕京学术丛书

选择 · 接受与疏离

王国维接受叔本华 朱光潜接受克罗齐

美学比较研究

王攸欣著

◆



生活·读书·新知 三联书店

Our Academic Books
are subsidized by
the Harvard – Yenching Institute,
and we hereby express
our special thanks.

图书在版编目(CIP)数据

选择·接受与疏离:王国维接受叔本华、朱光潜接受克罗齐美学比较研究/王攸欣著. –北京:生活·读书·新知三联书店,1999.8
(三联·哈佛燕京学术丛书)
ISBN 7–108–01322–3

Ⅰ.选… Ⅱ.王… Ⅲ.①王国维–美学思想–研究 ②朱光潜–美学思想–研究 Ⅳ.B83–092

中国版本图书馆CIP数据核字(1999)第15953号

责任编辑 许医农
封面设计 宁成春
出版发行 生活·读书·新知三联书店
(北京市东城区美术馆东街22号)
邮　　编 100010
经　　销 新华书店
排　　版 北京新知电脑印制事务所
印　　刷 世界知识出版社印刷厂
版　　次 1999年8月北京第1版
1999年8月北京第1次印刷
开　　本 850×1168毫米 1/32 印张 10.25
字　　数 216千字
印　　数 0,001–5,000册
定　　价 18.00元

本丛书系人文与社会科学研究丛书，
面向海内外学界，
专诚征集中国中青年学人的
优秀学术专著(含海外留学生)。

•

本丛书意在推动中华人文科学与
社会科学的发展进步，
奖掖新进人材，鼓励刻苦治学，
倡导基础扎实而又适合国情的
学术创新精神，
以弘扬光大我民族知识传统，
迎接中华文明新的腾飞。

•

本丛书由哈佛大学哈佛－燕京学社
(Harvard－Yenching Institute)
和生活·读书·新知三联书店共同负担出版资金，
保障作者版权权益。

•

本丛书邀请国内资深教授和研究员
在北京组成丛书学术委员会，
并依照严格的专业标准
按年度评审遴选，
决出每辑书目，保证学术品质，
力求建立有益的学术规范与评奖制度。

序

邓晓芒

不论人们的主观愿望如何，20世纪的中国不能不是一个中西文化冲突、比较和交融的时代。平心而论，中华民族还从来没有像这一百多年那样，吸收过异质文化中如此丰富多样的文化基因，创造出如此繁盛的文化杂交品种，有许多东西（如白话文和语法）已成为我们民族文化中永远抹不去的本体结构，成为我们进一步向前发展的固有前提和根基了。然而，时至今日，国人似乎仍在喋喋不休地争论这场文化融合的得失，扼腕叹息者有之，愤愤不平者有之，就是缺乏对这一融合的具体过程的冷静客观的分析和考究，特别是缺乏认真扎实的个案研究。这种研究需要一种平心静气的心态，一种纯学术的科学态度，一种深入到研究对象去刨根问底的钻研精神，当然，也需要深厚的学养和广阔的视野，因而不是一般心浮气躁、汲汲于名利和“话语权”的浅薄之徒所敢于问津的。国人一个世纪以来不论是崇尚西化还是回归传统，都忽略了对自身心路历程的总体性反思。我们主要受自己传统的精神本能和外在偶然机遇的摆布，追逐着时代向我们提出的一个比一个更新、更急迫的问题，一代又一代地把自己的精力消耗在这场旷日持久但前途渺茫的马拉松赛程中；到

头来，不是被迫承认我们还处在这场追逐的“初级阶段”，就是躺在原地等待“中国的世纪”到来，等待全世界都来向自己“回归”。然而，20世纪中国文化到底有哪些创获？有哪些失误？失误的深层原因何在？可以总结出哪些经验教训？如何调整我们的文化心态以应付下一个世纪的严峻挑战？更重要的是，如何通过反思我们走过的历程，克服我们自身文化的弊病，来重建我们民族的文化人格？

王攸欣博士的这本书，给我们澄清上述问题提供了一个极好的示范。本书的主题虽然只涉及到王国维和朱光潜在美学思想上对西方文化的接受，但就其所牵涉到的深层文化心理根源来说却具有普遍意义。作者立足于解释学的立场，通过具体而详尽的本文分析，指出近代以来的中西文化交流显示了中国文化的先行结构和期待视界对西方文化因子的选择和扭曲，但正是通过这种选择和扭曲，西方文化的因子才较为顺利地对中国文化产生了影响，使中国文化传统得到了很大的改观，并结出了丰硕的成果；而另一方面，西方文化的因子经过这样的选择和扭曲，往往完全改变了其性质，使接受在很大程度上失去了原先的期待效果，因而“中国文化的先行结构极大地限制了审察西方文化的视界，……多停留于肤浅的层面，西方民族的内在精神尤其是使人类与社会健康发展的精神核心未能得到足够的关注和透彻理解”，这样，中西文化交融虽然已取得了一定的成就，但“离真正融合尚有很大距离”。这是很有见地的。西方现代解释学往往被一些中国学人理解为“六经注我”式的任意发挥，不负责任的主观臆测，变成了为成见、偏见和一厢情愿地固守传统作辩护的理论；本书则深刻把握了解释学理论本身的内在张力，并强调其打破传统限制而向“本文”突进、摆脱相对主义和主观主义

而创造“真理”的一面。对此，作者运用解释学的“陌生化”理论，进一步提出了如下独树一帜的论点：

> 中西文化融会应采取怎样具体的途径与方式的问题。绝大多数论者都认为应该择取西方文化与中国文化和中国现实相适应的成分，才有价值，也才可能成功。这是非常空洞和缺乏远见的，也会失去文化交融所追求的最主要的价值。我倒恰恰认为，中国人应充分体验和理解（当然不是全盘接受）西方文化中与中国文化从本质上说根本不同或差别很大的一些东西。即使是对以现在的眼光看不具价值或者比中国文化中的同类型成分显得价值低下者，也应该保持视界的开放性，去努力体验和理解。否则就无法汲取西方民族和西方文化中最有价值的部分。

在当今的文化讨论中，王攸欣的这一论点我还是第一次听到。我感到这决不是偏激的学问家的思辨空谈，而是通过深入的本文研究得出的真知灼见。例如，书中论到王国维在接受叔本华美学时很自然地抛开了后者美学思想的本体论基础，即由基督教传统沿袭而来的“天惠之功”和“原罪”的思想；朱光潜则无视克罗齐美学的逻各斯主义的前提。这些选择性的曲解固然在中西文化碰撞的初期扫除了一些妨碍理解的障碍，但归根结底是不利于对叔本华、克罗齐及其所代表的西方文化传统的深层次理解的，并埋下了两位大师对西方文化始而接受乃至推崇，继而疏离和拒斥的必然契机。这也很好地解释了，为什么近代鼓吹西化的思想家通常不免走上回归传统的老路。作者的分析细致入微，具体到一些术语的翻译，并把对象的思想放到一个历

史背景中来考察其动态发展和变异,其掌握材料之详实、所下功夫之深及对本文理解之透彻,令人惊叹。

当然,对于一般读者来说,更使人感到兴趣的也许还不是理论构架的创新,而是对王、朱这两位中国最有代表性的现代美学家的美学思想本身的分析,即二氏在接受叔本华、克罗齐思想的过程中究竟创造出了怎样的美学成果。但不能否认,作者正是由于从一个全新的理论高度出发,才从王国维和朱光潜的美学中发掘出了一些前人未能注意到的东西。如对王国维“古雅之美”的大力阐发,认为这是王氏“在美学上最具独创性的贡献,也标志着王国维文化态度的变化”,即从康德、叔本华的“天才论”逐渐转向中国传统文人鉴赏趣味。又如他把王国维的“境界”定义为“叔本华理念在文学作品中的真切对应物”,指出境界与王国维后期“意境”的微妙区别:“王国维从境界说向意境说的转化,表明他不知不觉由西学慢慢抽身反顾,向传统回归”。再如对朱光潜“诗境论”以中国传统诗学有意识地曲解克罗齐直觉论的详细分析,均极为精当,达到了一般就事论事者无法深入的层次。从这些分析中也不难看出,作者不仅具有高屋建瓴的理论构架和绵密的思辨逻辑,而且兼有非常敏锐的艺术体验和审美感受,常能从王、朱二氏的文论中分辨出常人所昧的不同情调和意境,并由此上升到中西两大审美传统的微妙差异,读来兴味盎然,言之有物,毫无空洞迂阔之感,这在当代文论家之间的确并不多见。

作者从这种中西文化比较中发现的一个具有普遍性的规律,就是中国学者在接受西方文化时往往“把抽象性转化为具体性”,只注意对方那些看得见摸得着的例证,而将抽象的理论框架置之不顾或视同“糟粕”。这与中国传统文化重直接体验、“实

证实修"而轻视逻辑理念的习惯有内在的关联。西方美学的一大特点在于，任何一个美学观点通常都是某种哲学体系的特殊表达，每个重要的美学家都同时是创体系的哲学家；反之，中国美学虽然无疑也有自己的哲学背景和前提，但通常并不有意识地用来论证某种哲学观点，往往停留于审美鉴赏的玩味和沟通。这一传统无形中影响了王、朱二氏的致思取向。王国维不论是对康德还是叔本华的本体论都并不十分当真，而由此所展开的一切美学思辨在王氏看来只不过是一个"可爱不可信"的情感世界和心理学上的海市蜃楼。至于朱光潜则更是在本体论上将克罗齐和叔本华、尼采等人随心所欲地混为一谈，用来为自己立足于传统审美趣味之上的"诗境论"撑腰。更可怪的是，当朱光潜这样做时，他自己的自我感觉却完全是在引进西方文化，在做一种普罗米修斯式的盗火工作。这种现象在20世纪的"西化派"中比比皆是。正如"国粹派"们无一不是用舶来的名词概念装扮和粉饰五千年中华文明一样，"西化派"们也自觉不自觉地用传统去附会和解读西方文化。这两种倾向虽然都能产生出某种表面辉煌的成就，但并不触及原则问题。所以，当我们看到一个西化论者回归传统(如王国维)，或一个传统的崇拜者在时势影响下转向西方(如早年朱光潜)时，我们根本用不着奇怪，因为一般说来，这些立场转变本质上只不过是同一批演员换上了不同的戏装，表面上有声有色、热闹非凡，骨子里依然故我，岿然不动。这是值得我们深思的。

作者在比较中发现的另一个规律，是"中国文化在接受外来文化时，一般倾向于在自己的传统中寻找相似之处"。当然，很可能任何两种异质文化在刚刚互相接触时都是如此。但必须指出的是，这只能是在文化交融的初期所出现的普遍现象，随着异

质文化相互融合的深入，这种情况应当有所改观。否则的话，思维的惯性很可能转向自己的反面，即由于处处在西方文化中看到自己老祖宗早已有类似的东西，而产生出某种厌倦乃至拒斥，退回到“古已有之”的自满自得，由西化派转为国粹派。可以说，本世纪来一波又一波的中国知识分子“热衷西化——回归传统”的循环或原地踏步，与中国文化对西方文化的接受过久地停留于这一初级阶段而无法进一步深入有本质的联系。由此也足见作者所提出的“陌生化”接受这一崭新模式的重要意义：它标志着中国文化在与西方文化交融过程中，在如何接受的观念上已产生了一个质的飞跃。时至今日，中西文化比较几乎已不再能从“求同”中获得自己的动力和取得实质性的成果，而必须大力强调“辨异”，特别是那些深层次的差异，如价值观、生存论和人格结构之异。在这些领域中，我们的研究还刚刚开始，本书也仅仅略有提示，还未来得及展开。但作者的意向是明确的。本书中最有价值的地方，也正是那些揭示出一般人不易看出的中西审美心态之异的地方，以及由此衬托出两种不同的文化心理结构的地方。

我以前与作者素不相识。前年参加他的博士论文答辩，方知中文系陆先生有这样一位才华了得的博士生，而且还是我的湖南同乡，颇感几分荣耀。在论文审阅中，我对作者的中西学功底感到吃惊，对其中包含的大胆创见十分振奋，当然，也不客气地提出了一些尖锐的批评意见。曾闻我的这位老乡心高气傲，不轻易许人，意想或许会令其不忿。不料他于答辩后特意登门拜访，表示感谢，并将送我的那份论文复又借回，详细抄录其上眉批，后来还多次上门求教，遂成莫逆。但他亦决不盲从，在学术问题上，只要未能被说服，他总是坚持自己认为正确的观点并

大胆申述，这正是他的可贵之处，尽管也许会被人看作恃才傲物，我却以为是难得的学术品格。在本书修改过程中，他充分听取了我的意见，经过自己的消化和思索，大部分都溶入了他的观点中，唯有个别地方，是他不愿放弃、我亦不敢苟同的，如他将学者的思想观点不仅追溯到其性格气质（这是以往论者大都忽视的），而且还追溯到其"生理结构"（定稿中已大大减弱了这一论点的分量）。我觉得生理上的东西似乎应属于一个另外的领域，是在讨论思想文化问题时必须置入"括号"中的。但总的来看，我深感本书是国内目前从西学东渐的立场考察近百年来学术思想变化的最深入、最具启发性的一部专著，并油然升起"后生可畏"的感慨，觉得在目前经济高热、文化低迷的时代，毕竟有些埋头苦干、勤于思索的年轻人，在不绝如缕地维系着中华学术的命脉，并可望在不久的将来攀上五千年文明从未有过的高峰。

1998年6月30日

目　　录

中编　朱先潜接受克罗齐美学研究

CHOICE, ACCEPTANCE AND DISTANCE

——A Comparative Study of Wang Guo－wei's Accepting Schopenhauer's Aesthetics and Zhu Guang－qian's Accepting of Croce's Aesthetics

CONTENTS

导　论

文化与学术，一代有一代之风尚，一代有一代之主题，研究某时代之文化与学术，如果不把握住该时代枢纽性的主题，则无从直观其全体，或拘囚于一隅之见，或游移于臆断之间，也就难以摸索其门径，打通其关节。反之，如果能够把握主题、提纲挈领，则足以昭示时代之精神与文化发展之走向，为其他人的研究指示路向，提供准绳。凡大师巨子，往往能铸造典范。如鲁迅之研究魏晋风度与文章，陈寅恪之研究魏晋隋唐社会文化制度，均能举纲张目，深知社会与人心。

克罗齐所谓一切历史都是当代史，伽达默尔所谓历史是主体与客体的融通，是效果历史（Wirkungsgeschichte），固然揭示了历史的某种本性，却也无法否认某一时代有多数历史家认可的主题——尽管对其主题的解释评价可能有所不同。20 世纪中国文化的主题便是西学东渐、中西融合。自晚清以来，学术大家，无论是文化激进者或保守者，都意识到了这一点。正因为如此，学术界颇多着重研究中西文化融会之作，为理解现代文化提供了线索。正如解释学循环所提示的，把握总体之后就须深入细节，才能促进对历史理解的良性循环。对中西文化融合的研究也就须深入到各门学科，再深入到各个概念，各个人物，才足以使总体把握有充实、合适的内容，或修正对整体的理解。实际

上，就学术界几年前的成果看，各门学科中大都已有研究接受西方观念的概论性著作，但许多学科都缺乏对在中西融合过程中起过重要作用的学术人物的深入透彻的研究，缺乏对某些关键性观念或思想在西学东渐过程中转化情形的透彻研究，从而使中西文化融合主题的研究停留在某一个比较肤浅的层面上，无从深化。

据说中国现代文学学科的开创者之一——王瑶先生生前曾设想，对中国近现代文化的研究，应选取十几位有代表性的学者，深入探讨他们的学术渊源，审视他们对中国传统文化和西方文化的接受方式，从而显示出中西文化融会的具体过程及其对中国现代学术的影响。很明显，近年学术界已经逐渐开始了这种研究，虽然并不见得是在王瑶先生的启发之下开始的。这也就说明，中国现代文化研究达到了一定的深度——一个尚待扩展的深度。当然，略使中国学人感到惭愧，也体现了20世纪学术总体特征的是，这种研究或许是受到西方尤其美国汉学界近现代文化、历史研究的影响而兴起的。有一点值得高兴，那就是这种研究因为国内学人天然的优势，完全可能超越西方同类成果。

本书试图在对20世纪中国文化和学术整体审视的眼光下，着力于美学和文学观念领域内的研究。现代美学史研究像其他人文学科一样，就美学家对西方文化、美学观念接受的综合性研究相当多，应该说也还是取得了一定的成果。但就在这些成果之内，也出现了不容漠视的问题，这就是对某些著名学者的研究非常粗疏，有些论述离他们自己的观念相去太远。我崇敬美国文论家 R. 韦勒克(Rene Wellek 1903—　　)，他在其巨著六大卷《近代文学批评史》中，能够非常透彻准确地分析整个西方世

界自1750年以来的一百多位哲学家、美学家、文论家的学术渊源和他们自己的重大以致细微的观念，其渊博睿智，令人叹为观止。但是我以为在经历了学术荒疏的几十年后，国内学界目前还不太可能做到准确把握20世纪上半叶中国几位主要美学家的学术渊源及主要观念。有鉴于此，我在总体研究的目标下，把研究收缩到非常狭窄的范围之内，希望借此能够比较深入准确地把握对象。我选择了两组接受，一是王国维对叔本华的接受，一是朱光潜对克罗齐的接受。王国维与朱光潜对于中国现代美学史显然具有典型意义。王国维是中国现代美学的奠基人，也是最早接受并融化西方美学思想的人物，其主要诗学观点"境界说"是以传统方式表述的最早融化西方观念的理论，也可能是20世纪中国产生的最有影响的诗学理论。朱光潜则是介绍研究西方美学最有成就，对整个中国现代美学影响最大的人物。西方文化自然对他们影响甚大，传统文化又是他们依恋的母体，因此对中西文化交融的时代潮流来说，他们也具有典型意义。本书将较详细地探讨他们各自选择、接受、转化和疏离叔、克二氏的具体观点及过程，再在比较中扩展思考的范围。

这种研究其实相当复杂，因为面临着三重的解释过程。一个层次是他们在特定的视界中对西方文化和各自接受对象的解释，另一个层次是作为研究者的我对于他们的接受过程的理解和解释。还有一个层次是接受对象们对整个世界的理解和解释。尽管从哲学的意义上说，这种三重解释也已包含在现代解释学之中，但似乎还没有哪一位解释学家，具体讨论到这种三重解释的情况，给本书的研究以指引。

任何研究都牵涉着解释的问题，只是有些研究者不自觉其作为研究基础的解释观点。自现代解释学兴起以来，对解释的

明确自觉的思考于研究显得愈益重要。缺乏这种思考，虽然完全可能有所成就，但也可能犯一些以现代眼光看来幼稚可笑的毛病。本书既然面临着三重解释的境况，自然需就解释学作出自己的思考，而这种思考在我的研究中会有所体现，当然未必能完全贯彻——理论与实践总有距离。

中华民族具有执著的实用理性精神，不注重也不擅长抽象思辨和对人类自身认识能力的反思，在这种文化中难以自发产生系统的解释学理论。但理解问题自人类文明开创以来即现实地存在着，迫使人们去思考，中华文明作为一个历史悠久的文明，也有着虽不系统却确实存在的解释学思想。正如西方古典解释学是在对《圣经》和神谕的理解和阐释中发展起来的，中国最早的解释学思想也是在对儒家经典的理解和阐释中形成的。

春秋战国时期，各国外交使节习惯于断章取义，赋诗言志。所谓断章取义、赋诗言志就是从广为流传而又显得高雅的古诗中截取一两句诗，不管其原诗意义及上下文，用来表达当时自己的意思。大概由于这种方式流行，再加上古诗（相当一部分收入《诗经》）的原意并不容易准确把握，于是出现了相当普遍的对诗的歧解。面对这种现象，孟子进行了思考。《孟子·万章章句上》记载了咸丘蒙和孟子的一段对话，其中就有孟子对如何解释诗歌的建设性意见：

> 咸丘蒙曰："舜之不臣尧，则吾既得闻命矣。诗云，'普天之下，莫非王土；率土之滨，莫非王臣。'而舜既为天子矣，敢问瞽瞍之非臣，如何？"
>
> 曰："是诗也，非是之谓也；劳于王事而不得养父母也。曰，'此莫非王事，我独贤劳也。'故说诗者，不以文害辞，不

以辞害志。以意逆志,是为得之。……"[1]

这段对话是孟子的弟子咸丘蒙根据《诗经·小雅·北山》的一句诗来提出舜与其父瞽瞍的君臣关系和父子关系在道义上的矛盾。孟子由批评咸丘蒙对《北山》这首诗的理解不正确,进而提出一般的解释原则:"不以文害辞,不以辞害志,以意逆志,是为得之"。这句话的意思是"不要因文字而误解辞句,不要因辞句而误解作者原意。以自己的体会去推测作者的原意,这就行了"。当然,对"以意逆志"有不同理解,有人认为是以作者之意求作者之志,而并非以自己之意推作者之志。但孟子的这条原则实际上无助于准确理解作者和本文。既然"文"和"辞"都不能作为理解的根据,那么以谁的意去逆谁的志才算得上正确呢?如果以作者的意逆作者之志,那么作者的原意是怎么知道的呢?这可以前人已习惯断章取义的孟子本人的一段话来作回答:"颂其诗,读其书,不知其人, 可乎? 是以论其世也。"[2]那就是先了解诗人的生活时代与环境,从而了解其为人,才能准确理解其诗、书。孟子碰到并提出了西方古典解释学的重要议题,甚至提出了在性质上近似的解释原则,而且这种基本原则一直得到后人的不断发挥。王国维就在给张采田《玉溪生年谱会笺》作序时引述了这一原则,并加以发挥。孟子也像西方古典解释学家一样认为作者的本意是理解所追求的对象,而且本文的意义是客观的,固定不变的。这种观念在西方似乎直到19世纪才有人怀疑,但中国远在西汉时期,就明确表现出对这种观念的怀疑倾向,只是未能在正面有所建树。

《经典释文》说:"汉兴,改秦之弊,广收篇籍,孝武之后,经术大隆,然承秦焚书,口相传授,一经之学,数家竞爽,章句既异,舛

驳非一。"[3]确实，秦火以后，典籍多有缺失，经学家主要靠师弟口耳相传，保存儒家经典，后以西汉流行的隶书记录下来，即成今文经。特定的历史条件，造成今文经学的特定学风。因为缺乏原始的典籍依据，于是"一经之学，数家竞爽，章句既异，舛驳非一。"马宗霍《中国经学史》述及当时经学异说纷呈的状况时说："自六经燔于秦，而复出于汉，以其传之非一人，得之非一地，虽有劝学举遗之诏，犹兴书缺简脱之嗟。既远离于全经，自弥滋乎异说。是故从其文字言，则有古今之殊；从其地域言，则有齐鲁之异；从其受授言，则有师法家法之分，从其流布言，则有官学私学之别。"[4]尤其是因而发展出今文经学喜欢阐释经籍中微言大义的学风，各家偏重不同，则人各异辞，对典籍要旨的解释难有定准。董仲舒（前179—前104）是使汉武帝"罢黜百家，独尊儒术"的今文经学家，汉景帝时即已为专讲《春秋公羊传》的经学博士，著《春秋繁露》，就是为了解释和发挥《春秋》的微言大义。他已经注意到汉初经学经无达诂的状况。这实际上是一个解释学的基本问题，先秦时期即已存在，但在西汉今文经学中显得非常突出，可能正是这种特别引人注意的突出，才使董仲舒对经典解释的问题有所思考，比孟子对解释的思考深入了一个层面——那就是注意到本文涵义的不确定性。《春秋繁露·精华第五》断言："所闻《诗》无达诂，《易》无达占，《春秋》无达辞。"[5]这是他在对《春秋》的具体解读中引发出来的对经典的普遍性思考，当然，他没有把《尚书》与《周礼》这两部有关典章制度的经典包括在内，大概这两部经书在他看来确定性很强。董仲舒的论断，尤其是"《诗》无达诂"之说后世颇有引述发挥者，但其对经籍解释的深刻理论意义未能被充分领会和发挥，如果这种经无达诂的观念像他的"独尊儒术"主张一样影响经学的话，经学史将

完全改观。他的观念实际上意味着任何一种对经典的解释都没有权威性，因为经根本就没有确切的解释。这样的论断出诸“罢黜百家，独尊儒术”的董仲舒之口也确实令人疑惑。或许他自己也并没有意识到这一论断的潜在意义。

董仲舒虽然指出“《诗》无达诂，《易》无达占，《春秋》无达辞”，但他大致是从经典的创作者方面，而不是从经典的解释者方面而言的，引文前面有一段话：“难晋事者曰：《春秋》之法，未窬年之君称子，盖人心之正也，至里克杀奚齐，避此正辞，而称君之子，何也？曰：所闻……”[6]董仲舒试图从解释的对象——经典本文的不确定性去回答“难晋事者”，而不是从解释主体的自身视界、先行结构去回答。“难晋事者”对《春秋》“正辞”的概括本身便未必准确，“避此正辞”之说也就无所依据。

至南北朝时陈陆德明著《经典释文》，已经明确意识到解释主体的先行具有（他称成心）、前结构对经典注释的决定性影响。《经典释文》系陆德明（550—630）采集汉魏诸家训诂，注释儒家典籍与老庄音义之作，淹博儒雅。其《序录》云：

> 夫书音之作，作者多矣，前儒撰著，光乎篇籍，其来既久，诚无间然；但降圣已还，不免偏尚，质文详略，互有不同。汉魏迄今，遗文可见，或专出己意，或祖述旧音，各师成心，制作如面，加以楚夏声异，南北语殊，是非信其所闻，轻重因其所习，后学钻仰，罕逢指要。[7]

这段引文大致是说，汉魏以来对经典的训诂，因为注释者各人“成心”不同，所闻所习不同，因此注释如其面貌，各各不同。这说明陆德明注意到解释主体的条件对经典解释大有影响，不

过他认为解释者“各师成心”，则使后来者“罕逢指要”，对解释的多义性持完全否定态度。相对于董仲舒而言，一方面有所进，一方面又有所退。

自汉至清，解释经典的具体方法发展到非常繁复的程度。或以大义为先，及于物名；或由训诂肇始，达于义理。或以经说经，或以事说经，或以字说经，或以史说经。注疏集释，版本校勘，伪书辨证，佚文搜检，都趋于细致精微。于解释的本质虽未能措意，也有足以发人之思者。戴震(1724—1777)《〈毛诗补传〉序》云：“余私谓《诗》之词不可知矣，得其志则可以通乎其词。作《诗》者之志愈不可知矣，断以‘思无邪’之一言，则可以通乎其志。”[8]这是以孔子述《诗经》全书之要旨，通一首诗之作者之志，再由知作者之志而通诗中之词，这是由全体到部分的解释方法，而其《〈古经解钩沉〉序》则指示出另一种相反的解经方法：“经之至者，道也。所以明道者，其词也。所以成词者，未有能外小学文字者也。由文字以通乎语言，由语言以通乎古圣贤之心志，譬之适堂坛之必循其阶而不躐等。”[9]这是一条由部分至全体的解释之路。钱钟书评论说：“一卷之中，前篇(按：指《〈古经解钩沉〉序》)谓解‘文’通‘志’，后篇(按：《〈毛诗补传〉序》)谓得‘志’通‘文’，各堕边际，方凿圆枘。顾戴氏能分见两边，特以未通观一体，遂致自语相违。”[10]确实，戴震离指出“解释循环”的方法尚差一步，如能更进一步，融通两种方法，则理解由部分至全体，由全体至部分，交互循环，非常接近于狄尔泰所指出的“解释循环”。然而，钱钟书没有注意到，戴震之所以把《诗经》拔出五经之外，也非无由，或许这正是戴震之超拔同侪处，因为《诗》是文学作品，而其他经籍则是非文学作品。对这两类本文如果不强从哲学的意义上说，解释途径或有不同。

文学、艺术与历史、典章、制度作为本文，在大多数现代西方解释学家眼里，并无本质区别，由于阅读者自身的历史性，使这些本文的意义随阅读者的视界而有所变化。在中国古人的眼里，解释的主体性主要体现在对文学、艺术的解读中，而不是对典章、制度和历史的解读中。对经典歧解甚多，意识到歧解的主体性根源的甚少。隋唐以后日渐兴起的书画诗文评述，导致人们在对文学艺术本文的解读中，意识到解释者视界与作者视界的分离不可避免。中国诗、书、画传统中形成了意在言外、境生象外的审美追求，在欣赏过程中特别需要解释主体发挥自己的理解潜能，与作者原意也就肯定会产生距离。欧阳修观薛稷书法后说："褒于书画，好而不知者也。画之为物尤难识，其精粗真伪，非一言可达。得者各以其意，披图所赏未必是秉笔之意也。昔梅圣俞作诗，独以吾为知音，吾亦自谓举世之人知梅诗者莫吾若也。吾尝问渠最得意处，渠诵数句，皆非吾赏者，以此知披图所赏，未必得秉笔之人本意也。"[11]这就视画、书、诗为一类，解释者各以其意进行解释，并不能与作者本意相符合。不过欧阳修把这种情况当成"好而不知"——对读者各以其意领会的本文之意持保留态度。

明末清初大哲王夫之，不仅是哲学大家，于读诗的见解也甚为通脱，他认为诗作为解释的对象，能够引起读者的不同反应和解释，正是诗的可贵处，而读诗者，因自己的感情不同，经历不同，对本文的理解各有不同，是自然而然的，而且通脱自得，值得赞许。他说：

> "《诗》可以兴，可以观，可以群，可以怨。"尽矣，辨汉、魏、唐、宋之雅俗得失以此，读三百篇者必此也。"可以"云

者，随所“以”而皆“可”也。于所兴而可观，其兴也深；于所观而可兴，其观也审。以其群者而怨，怨愈不忘；以其怨者而群，群乃益挚。出于四情之外，以生起四情；游于四情之中，情无所窒。作者用一致之思，读者各以其情而自得。故《关雎》，兴也；康王晏朝，而即为冰鉴。讦谟定命，远猷辰告，观也；谢安欣赏，而增其遐心。人情之游也无涯，而各以其情遇，斯所以贵于有诗。[12]

这就把解释者的先行具有提高到中国文论史上从未有过的地位，从而也使对本文解释过程的审视达到新的深度。当然，王夫之还是把本文限制在诗的界域内。

直到本世纪，在中西学术的融会中，才出现对解释方法的更深透的思考，如鲁迅、陈寅恪等。陈寅恪在德国留学五年，受当时在德国史学界占统治地位的兰克学派的影响，治史注重原始材料的发掘，这是史学界通识，但似乎没有人注意到陈寅恪对历史材料的解释方法更接近于19世纪德国的另一文化历史学家狄尔泰，狄尔泰与兰克观点正好相反，强调对历史材料解释中的生命体验。狄尔泰认为“史家追叙真人实事，每须遥体人情，悬想事势，设身局中，潜心腔内，忖之度之，以揣以摩，庶几入情合理。”[13]狄尔泰与兰克是当时德国史学对立的两派，陈寅恪明显吸取了狄尔泰的解释学原则，这在他给冯友兰《中国哲学史》上册写的审查报告中表现非常清楚：

凡著中国古代哲学史者，其对于古人之学说，应具了解之同情，方可下笔。盖古人著书立说，皆有所为而发。故其所处之环境，所受之背景，非完全明了，则其学说不易评论，

而古代哲学家去今数千年，其时代之真相，极难推知。吾人今日可依据之材料，仅为当时所遗存最小之一部，欲借此残余断片，以窥测其全部结构，必须备艺术家欣赏古代绘画雕刻之眼光及精神，然后古人立说之用意与对象，始可以真了解。所谓真了解者，必神游冥想，与立说之古人，处于同一境界，而对于其持论所以不得不如是之苦心孤诣，表一种之同情，始能批评其学说之是非得失，而无隔阂肤廓之论。[14]

解释古代遗留之材料，必须具有艺术家欣赏艺术的精神，神思冥想，与古人同情，这正是狄尔泰解释学的精髓。然而，总的说来，中国学者对解释的思考无论就深刻性还是系统性而言，都不能与西方哲人相提并论。我们如果试图在这方面进行探索，必须以对整个西方解释学的了解为前提，方不空抛前人与自己的心力。

西方对解释的反思源远流长。一般认为作为一般方法论的解释学兴起于施莱尔马赫(Friedrich Schleiermacher, 1768—1834)，渊博的韦勒克认为弗里德里希·施莱格尔(Friedrich Schlegel, 1772—1829)可以称为解释学的创始人。弗·施莱格尔提示了健全得体的解释学原理，强调解释的历史精神，以同情心理解不同时代与国家的作家作品，并且强调对艺术作品总体的直观能力是理解作品的基本条件。正是他这种着重于“理解”的理论启发了与他同时代的施莱尔马赫和伯伊克赫(August Boeckh, 1785—1867)，从而产生出更具普遍意义的解释学理论。[15]弗·施莱格尔比施莱尔马赫小四岁，但他少年英发，其有关解释的思想比后者早出二十年以上，现代解释学的一些重要

问题如解释的语言性、解释的历史性和解释学循环等他都有所涉及。

施莱尔马赫扩展了解释学的范围，他认为解释的对象并不限于文学艺术，而指向人类的一切表现活动。在对解释学循环的探讨中，他也强调对解释对象整体的直观把握，是进入循环的前提。他的解释学包括两个层面：语言的解释和心理的解释。而心理解释是他具有创造性的贡献，他实际上已提示了狄尔泰关于解释的方法。他认为解释不仅是一门科学，还是一门艺术，要通过对解释对象创造过程的心理重建，才能准确地诠释人类的表现。

狄尔泰（Wilhelm Dilthey，1833—1911）试图根据他的生命哲学建立起一套精神科学的特殊方法。在他看来，这种方法与自然科学的方法不同，不是寻找对象的因果关系，而是理解人类创造的内在精神——这是人与人之间相通的，理解是“重新发现你中有我”，[16]生命和体验是狄尔泰哲学也是其解释学的基本概念，生命就是人的体验之流，包括对情感、思想、行动、关系的诸种体验，解释过程就是以解释主体的体验来发现和重建解释对象所表现的体验。狄尔泰对解释学循环的论述也比前人更为充实，更切合于解释过程。但是有人认为狄尔泰对解释的“客观性”追求与他试图区分自然科学方法与精神科学方法的目标存在矛盾。

解释学发展到狄尔泰，一直是作为一种认识方法而言的，称为方法论解释学，而这种认识方法，虽然毫无疑问也必不可少地注意到了解释主体在解释过程中的作用，却仍然偏重于对解释对象本来具有的涵义或其他因素的阐发，认为解释对象对意义具有决定性作用。这种解释学在具体的本文解读中有其指导意

义，但在抽象的哲学意义上，远未能对人类的解释现象作出透彻的描述，这有待于本体论解释学。西方古典解释学作为一种认识方法，虽然就系统性、严密性而言与中国传统的解释学思想有精粗之分，但并没有本质上的区别，正是本体论解释学才显示出中国传统文化未能达到的深度。

海德格尔早期自称其哲学是“解释学的现象学”，不少人认为他的哲学几乎震撼了西方二千多年的哲学传统，他把西方哲学传统对存在者的研究转向对于“存在”本身的探索，并且以对“存在”生存状态的分析来显示存在的意义，这是他的所谓“基础本体论”。而此在由理解展露，此在就是理解。“领会（按：或译理解）是存在本身的本己能在的生存论意义上的存在”，而海德格尔把“领会（理解）的造就自身的活动称为解释”。[17]于是传统解释学所追求的目标——意义也就与解释合为一体，不再是一种外在对象的需要发掘的东西，而只是存在本身。“只要领会（理解）和解释造就是此在之在的生存论状态，意义就必须被理解为属于领会的展开状态的生存论形式构架，意义是此在的一种生存论性质，而不是一种什么属性，依附于存在者，躲在存在者‘后面’，或者作为中间领域飘游在什么地方。……唯此在才‘有’意义。”[18]传统解释学的解释者与解释对象之间的距离就完全消失了，融为一体，都是真正的本体“此在”的生存状态，方法论解释学也就变成了本体论解释学。海德格尔本体论解释学的真正深刻性在于他认识到理解与解释的无所不在，是此在（人）的最基本的生存方式，是其在世界中的原始展开状态，一切其他的认识与思维都植根于理解。他的解释学不是一种认识论系统哲学，而是反认识论之教化哲学。[19]而海德格尔对理解一词的特殊用法，因为涵括了许多纷繁的东西，撇开了一些无关紧

要的东西,从而显示出哲学思维的简洁性。但正如海德格尔自己所说:"在《存在与时间》中,解释学既不意指关于解释技艺的学说,也不意指解释本身,而是指一种尝试,即首先根据解释学因素来规定解释之本质。"[20]这种对理解和解释的生存论探讨,已经远离了传统解释学的轨迹,对于解释学(非其现象学)而言,他固然深化了对解释本质的理解,却也遗失了其价值的重要方面。

海德格尔对解释学的另一贡献是从根本性意义上提出了理解的前结构和解释的"作为"结构——理解的先天存在论机制。此在的在世间性决定了理解总是具有前结构,这种理解的前结构包括先行具有(Vorhabe)、先行见到(Vovsicht)和先行掌握(Vorgriff),海德格尔认为一切解释,"在本质上都是通过先行具有、先行见到与先行掌握来起作用的,解释从来不是对先行给定的东西所作的无前提的把握。"[21]确实,理解前结构的提出完全可以概括解释主体在解释过程开始时的一切对解释产生作用的因素,而且这一概念本身就显示出海德格尔准确地把握了前人虽或注意却未能进行哲学概括的解释前提。海德格尔的先行具有据说是指预先已有的文化方面的习惯与规范,先行见到是指预先具有的概念系统,而先行掌握是指对于解释对象预先已有的假定。这里有一个令人疑惑不解的问题是,海德格尔为什么要在前结构的概念下提出这么三类先行条件,而又只分出这么三类。从哲学的意义上说,前结构已经简洁地概括了解释的条件,不需要再予细分——从汉语译词看,先行具有也可以与前结构表达同样的意义。如果为了进一步阐述前结构的具体内容,先行具有、先行见到与先行掌握的分类又显得远远不够,或者过于宽泛。从宽泛的意义上说,这三者当具有交叉关系,但海

德格尔恐怕不是在宽泛的意义上使用这些概念的，而从严格的意义上，这三个概念又不足以包括所有理解的前结构因素，如本能、意志、先行体验、个人习惯等等。当然，海德格尔受现象学影响，反对心理主义的方法，但这些因素也完全可以用他的现象学描述来显示，而且确实对理解起着不可忽视的作用。尤其是海德格尔有时在民族、文化的意义上来使用此在，[22]那么此在的前结构就将包涵更广，也更为复杂，更不能为三个“先行”条件所概括。本书在研究王国维、朱光潜接受西方观念过程中的解释就将尽量注意到前结构的所有因素，同时也不时反省自己的前结构因素对他们的理解所发生的作用。

伽达默尔几乎继承了海德格尔解释学的所有要点，并且加以扩展和发挥，他从海德格尔的前结构概念发展出前判断（Vorurteil 或译“偏见”）和视界（Horizont）的概念。但是伽达默尔比海德格尔更加注意到以本体论解释学对方法论解释学加以改造。古典解释学已经注意到解释的历史性问题，如狄尔泰等人认为时间对于理解过去时代的历史与本文是一种障碍，解释学应该努力去克服这种障碍，达到对本文原初意义的准确把握。伽达默尔则认为历史性是人的命定，真正的历史并不能通过解释恢复其原有面貌——根本不存在这种东西——达到，而只能通过解释主体与对象的视界融合来构成，这就是他所谓的“效果历史”（Wirkungsgeschichte），这也就是其解释学的目标。

理解的历史性包括一些基本的方面，如理解前形成的社会历史状况，理解对象的自身构成，社会实践所决定的价值观念等，这种概括比海德格尔的三个先行条件更为广泛，但同样也不全面。这些历史性因素构成理解的前判断，即一般所说的成见或偏见，这是以往的任何解释试图消除的，而伽达默尔认为这种

前判断不可能消除，也不必要消除，它对于理解是一种积极因素，如果真的没有任何成见，理解不可能发生。这些成见构成解释者的视界，将在解释的对话过程中得到检验、调整和改变，与解释对象的视界相融合。在伽达默尔看来，解释对象不存在任何固定的意义，其意义在每一次理解中变化。伽达默尔的解释学仍是本体论的，每一次解释都是此在的可能性的展开；同时，伽达默尔的解释学又具有方法论意义，他指示解释者以一种开放的视界去调谐与本文视界的关系，达到完善的视界融合。

因为伽达默尔否认本文有任何客观的、确定的意义，也否认有作者的本意，所以导致了其他解释学家的批评。在实际的理解活动中，虽然本文意义可能随读者而异，但似乎总有一些共同的东西。美国解释学家赫施(E. D. Hirsch)就根据胡塞尔的意向客体的概念来论证本文具有恒定不变，自我同一，能被解释者所理解的含义。[23] 他区分了本文的含义(Sinn)和意义(Bedeutung)，他认为前者是本文作者试图表达的，解释者可以通过把本文归类于某些特定的范型而把握本文作者原意；后者则由于解释者视界的不同而变化。另一解释学家马戈利斯(Joseph Margolis)也试图以描述和解释的层次划分来表达与赫施的含义、意义区分近似的观点。他们的批评和努力是有着现实的原因与解释的体验的，但他们并没有真正澄清自己与伽达默尔的区别。

解释具有历史性和本文的意义即效果历史的命题，作为一种抽象的具有哲学深度的对解释本质的把握，我是完全赞同伽达默尔的，而且这种意义上的解释本质，不只是对人文学科方法的概括，完全可以扩展到人的一切认识。但我认为这种把握虽然抓住了解释的本质，却也忽略了一些对于解释学而言相当重

要的东西，诸如解释的合法性标准问题，不同类别的本文在解释中的差别问题，对前人积累的解释方法的继承问题等等，容易被误解为一种解释的相对主义。

伽达默尔解释学因为过分强调任何解释者对本文意义理解的合理性，认为本文的意义是一个无穷系列的效果历史，没有注意到不同解释在价值上的差别，也就没有形成价值评价的标准。难道真的任何解释都是合理的吗？实际上前人提出的一些衡量解释的标准仍然是有效的，而且足以使本体论解释学显得空洞。如解释的贯通性、实证性等标准。实证性标准在本书的论述中尤其显示出有效性，因为是研究接受，那么对接受者与接受对象之间观念的直接对照可以显示出对本文解释的确实性程度。例如第四章对王国维境界说与叔本华理念的关系的论证，因为一一列举出了境界说中各个观念与叔本华著作的明确对应关系，就显示出本书对《人间词话》的解释比以前的许多解释在这方面更具有有效性，尽管肯定不是终极的解释，但此后的解释必须建立在对这一解释的了解之上。

现代解释学致力于解释本质之探讨，把本文当成具有基本一致性的解释对象。确实，作为解释对象，本文有根本的相似性，但作为人类生存的产物，本文又具有类的差别，这一种差别在人类实践的水平上，也具有本质的意义，忽略了本文的类别区分，无助于解释方法的演进，甚至无益于解释本质的澄清。例如对法典和艺术作品的理解和解释，其间的差别非常之大，解释的客观性程度也有天壤之别——如果不把客观从绝对的意义上界定的话。实际上，本文可以由客观性或随意性程度的高低列出一个系列的类别，考虑到这种类的差别，将对解释方法大有好处。否则，解释学易流于抽象空洞之学，与人类的生存实践全然

无关——虽然看起来现代解释学就是探索人的存在。

解释连同存在之家——语言，都只能在人类生存实践的意义上来看待，解释的历史性其实也应该视为与人类发展水平的适应性，解释在任何时代都是相当精确的，相对于历史而言，但即使在同一时代，也有价值高下之分。正是在实践的意义上，才能够真正融合古典解释学与现代解释学，充分利用已有的解释学思想与具体方法。本书的写作虽然接受现代解释学的解释本质观念，却仍在运用一些传统的解释方法，包括语义分析、观念比较等，从解释经验的意义上说，现代解释学提供的东西比传统少得多。

本书在对研究对象作出自认为可信的解释后，也稍予评述，这种评述以学术史的眼光而不是对某一普通学者评价的眼光进行。如果读者把研究对象当普通学者看，可能会觉得本书评价稍为苛刻了一点。如果以学术史眼光看，或许还显得过于宽容。本书主要根据以下四条标准衡量研究对象的成就：

一、理解、接受西方美学的准确性和深度；

二、表述的观念或理论的内在一致性；

三、表述的观念或理论与审美经验的符合程度；

四、表述的观念或理论相对于接受对象和美学史的创造性。

鉴于本书是由博士论文修改而成，其原来的写作对象系学术界，所以采用纯研究式的论述方式，有些出示证据的地方较为繁琐，而另一些属于常识性或前人已详细研究的地方，则较为简略，甚至完全省略。读来或较沉闷，尚需读者的耐心与谅解。

王国维(1877—1927)是少有的天才学者，学识渊博，研究范围广泛，而且总能在极短时间内深入研究对象，取得令人瞩目的成就，他在哲学、美学、戏曲史、小学、史学等多门学科的成就都

令后来学者叹赏不已。光是史学方面，他就涉及了甲骨文、金文、古器物学、殷周史、西北史地、汉晋木简、汉魏碑刻、敦煌学等多个专题研究。他的美学成就只是其学术成就的次要方面，但这就足够使他赢得中国现代美学奠基人的称号。在哲学、美学方面，叔本华对他影响最大，本书就他对叔本华的接受进行较细致的探讨。

朱光潜(1897—1986)致力于美学六十年，在介绍、翻译、研究西方美学方面的成就首屈一指。作为一个学者，他相对于王国维而言有其无法摆脱的禀赋方面的欠缺，但他仍然是中国现代美学走向成熟的最重要的人物。他对西方美学的接受是广泛的，但克罗齐对他的影响最为重要，我们在对他与克罗齐关系的探讨中，试图揭示他接受的文化背景与心态，希望对理解朱光潜，以至理解20世纪的学术史背景有所助益。

本书之所以选择20世纪这两位在接受西方文化中具有代表性的美学家作为研究对象，一个更深远的目标在于试图揭示出中国一百年来在接受西方文化的过程中所存在的某种至今很少被人重视的先天性缺失，即缺乏真正冷静的、理性的客观精神。如前所述，中华民族具有悠久的解释学传统，而且相当乐于接受外来事物与文化(因物质条件，限于周边地区文化)，但从未或很少以客观的态度对待外来思想的核心义理，而总是以实用主义或"精神的享乐主义"的方式凭兴趣和时代需要任意拿来，为我所用，这就是中国古代解释学精神与西方解释学精神的根本差异，也是整个20世纪直到今天中国学术界对西方文本误读的症结所在。西方解释学自古以来便有一种将文本义理视为绝对"客体"的倾向，即使在现代本体论解释学中，解释者也充分意识到自身先在视界的相对性和局限性，认为它只不过是(作为此

在)窥视存在本身的"窗口"(海德格尔),是有待于融入传统视界的个人视界(伽达默尔),自性与本体的同一决不是当下直悟的,而是有一个痛苦的过程。在这过程中,人不得不奉行"精神的禁欲主义",甚至苦行主义,而"只有一个上帝还能拯救我们"(海德格尔语)。这种悲怆情怀使西方人保持了一种抛弃自得其乐的自欺心态而突破自身文化局限,向异民族、异文化甚至不可知的彼岸世界突进的原始生存动力。当然,国人虽缺乏西方人这种自我反省、自我突破的否定精神和寻求彼岸"绝对"的超越意向,但从某种意义上说也未必不是一种优点,即中国人只要吸取到异域文化的极少部分,就可以在本土环境中结成硕果。而不像西方人那样只把外来文化视为少数人研究的一门"专业"(如当今西方的"汉学")。毫不奇怪,今天中国人对西方文化的了解已远远超出西方人对中国文化的了解,甚至在西方只有个别学者关注的文化现象(如"后现代主义"),在中国也能成为时髦而被普遍关注。这固然有文化态势不平衡的原因,但不能否认与中国文化热衷于吸收外来文化的传统有关。只不过由于这种吸收往往停留于表面,其目的也不是要真正消化异质文化的精髓,只是以此作为点缀,以增颜色。这种文化移植不是迅速枯萎、死亡,就是变质变性,成为古老传统的一种略为不同的表现方式。如果说,这一传统性格在过去若干世纪中还显出某种文化的包容性和仪态万方的气度,那么一个世纪以来,中国人以"不变"无法应付世界"万变"的惨痛教训,理应使我们意识到对西方文化的传统接受模式正暴露了其固有的弊病,这种弊病不仅表现在民族存亡危机的现实上,而且在更长远的考虑中牵涉到中华民族精神的再塑造。

当然,正如某些学者所言,传统是无法摆脱的。对于一个民

族接受另一种文化而言，也必定具有其解释与接受的先行结构和先在视界，要使接受达到一种新境界，能够使文化有创造性的发展，关键问题在于如何达到既有视界与解释对象的“视界融合”，并且循此而改造整个传统。一个多世纪的中西文化融会过程，既为我们提供了教训，也为我们积累了经验。

注 释

[1]《孟子译注》，中华书局，1960版，页215。

[2]《孟子译注》，页251。

[3]《经典释文序录疏证》，中华书局，1984版，页7。

[4]《中国经学史》，商务印书馆，1936版，页23。

[5]《春秋繁露》，四部丛刊初编缩本，页19。

[6]《春秋繁露》，四部丛刊初编缩本，页19。

[7]《经典释文序录疏证》，中华书局，1984版，页1。

[8]转引自《管锥编》，中华书局，1986版，页172。

[9]转引自《管锥编》，中华书局，1986版，页172。

[10]《管锥编》，页172。

[11]《中国美学史资料选编》（下），中华书局，1981版，页5。

[12]《姜斋诗话笺注》，人民文学出版社，1981版，页5。

[13]《管锥编》，页166，引文系钱钟书对狄尔泰原文的翻译。

[14]《陈寅恪史学论文选集》，上海古籍出版社，1992版，页507。

[15]R. Wellek A History of Modern Criticism, Yale University 1955 Vol. Ⅱ. Chapter 1.

[16]Gesammelte Schriften Vol. 7. P. 191，转引自 R. Wellek History of Modern Criticism, Vol. Ⅳ. P.332.

[17]《存在与时间》，三联书店，1987版，页176、181。

[18]《存在与时间》，页185。

[19]《哲学与自然之镜》，三联书店，1987版，页319—329。

[20]《在通向语言的途中》，商务印书馆，1997版，页82。

[21]《存在与时间》，页184。

[22]《在通向语言的途中》收有《从一次关于语言的对话而来》，其中海德格尔在和日本人手冢富雄教授的对话中谈到"这样一来，尽管有种种同化和混合，但一种与欧洲人的此在的真正交往却没有发生"，页75。

[23]《解释的有效性》，三联书店，1991版，页250—254。其论证较详细，兹不具述。

上　编

王国维接受叔本华美学研究



第 1 章

王国维接受叔本华概论

任何一次个人间的接受过程，如果称得上深刻的话，都意味着在接受者与被选择的对象之间，早已具有某种相近的生活处境、相似的生活体验或对世界的认识。这种体验或认识，在接受过程发生之前，或许不那么清晰、条理化，但一旦接受双方遇合之时，接受者往往有“于我心有戚戚焉”的感觉；接受之后，必将影响到接受者的各个方面，使他调整认识结构、思维方式以至人生态度。即使接受对象的一些具体观念遭到否弃，也不可能消除其实质性的影响。相反，如果缺乏共同的处境与体验，则难以产生实质性的接受过程，文化间的交流也如是。

王国维选择接受叔本华哲学，不只影响其文学美学观念，也波及其思维方式、人生态度，所以，即使在他公开表示叔本华哲学不可信之后，叔氏的影响依然存在。我们根据王国维的自述，并参证其著作，把他对叔本华的接受过程分为四个阶段进行论述，以显示其心路历程。

第一阶段(1898 年 2 月—1903 年夏)：这是王国维心仪叔本华、康德的时期。此时期内，王国维为接受并醉心于叔本华积累

了背景知识,包括语言能力、西方哲学史和文化背景。

第二阶段(1903年夏—1904年春夏间):醉心于叔本华阶段。这一时期他全面阅读了叔本华著作的英译本和日译本,包括《作为意志和表象的世界》、《充足理由律的四重根》、《自然中之意志论》和《叔本华文集》,完全为叔氏深邃敏锐的思想、才华横溢的文笔和浓厚的悲观主义情绪所征服和笼罩,对叔本华极为崇拜,视康德为其先驱,大有把他视为古今最伟大的哲学家之意,发誓要把叔氏哲学"奉以终身",并以其学说评价中国文化。

第三阶段(1904年夏—1908年12月):这是一方面怀疑叔氏本体论、伦理学,另一方面潜运其美学观念的时期。可细分为两个小时期:

一、1904年夏—1907年10月,这是对叔本华哲学开始怀疑,并终觉其可爱而不可信的阶段。此时仍不时在论述中介绍并称述叔本华哲学,明确提及叔本华之处甚多,但有时对叔氏的整个学说尤其是"解脱说"表示怀疑。这时的美学观点,康德、叔本华影响并重,已有为中国传统艺术和审美趣味进行总结和辩护的倾向,"古雅说"的提出是其标志。王国维对叔氏的怀疑固然有其深刻处,但尚未触及叔氏哲学的根本矛盾。而王国维生活于文化传统中,或许不一定自觉,却本能地感觉到叔本华本体论和伦理学的二元论倾向与中国文化"天人合一"的一元论倾向的矛盾,所以这时期以后,他再没有从学理上受叔氏本体论和伦理学的影响。

二、1907年10月—1908年12月,此时期王国维已极少提及叔本华这一名字,他着力于把叔本华的美学观念化入传统文论概念,并以此批评梳理中国文学史。《人间词话》中提出的"境界说"完全是由叔本华的"理念"及其他美学观念转化而来。王

国维深感自己原发性创造力的局限，加之以环境影响，开始转入考证阶段，就美学思想而言，传统影响渐见其大。

第四阶段(1908 年 12 月—1927 年 6 月)：这是叔本华影响趋于淡化的阶段。此时期的前几年尚能寻绎出叔氏直观主义的影响，《宋元戏曲考》中承《人间词话》"自然说"而来的"意境"虽然主要来源于传统审美观念，也多少显露出直观主义的痕迹，后来的诗捆和文论就日渐具有浓厚的传统审美趣味，难以看到叔氏影响了。尽管从心理深层看，王国维的悲观情绪明显地和叔氏哲学的基调相近，但我们很难从他此期的著述中找到叔氏影响的明确证据，事实上，王国维接受叔本华意味着他们本来就有性格和思想上的相通处，在没有明确证据的情况下，要论述接受就很难了，不过我们仍可就王国维疏离叔本华的多种原因进行论述，为王国维对叔氏的接受过程画上一个句号。

第一节　接受预备期

王国维初闻康德、叔本华之名并心仪他们的学说，在 1898 年年底。《自序一》中曾述及："是时(1898 年)社中教师为日本文学士藤田丰八、田冈佐代治二君。二君故治哲学，余一日见田冈君之文集中，有引汗德、叔本华之哲学者，心甚喜之。顾文字睽隔，自以为终身无读二氏之书之日矣。"[1]这是叔、王思想因缘的开端，不过这一因缘也自有其原因。清季国力积弱，西学东渐之势甚强，尤其甲午海战和乙未《马关条约》的签订，使接受西方文化之事显得非常急迫，王国维就是在这种氛围中接触西方学术的。不管事实究竟怎样，但当时西方殖民者的枪炮确实造

成了一种西方文化对中华文明的优势感，这是勿庸置疑的。虽然对保守主义情绪非常强烈的知识分子而言，他们希望保住中国文化的中心位置，同时又拥有西方制度和科学的巨大利益，但敏感而具有历史眼光的热心求学者几乎形成了共识，那就是西方文化必然强烈而深刻地影响中国传统文化，而且这种影响将是积极的。王国维青年时期即以治前四史(《史记》、《汉书》、《后汉书》、《三国志》)闻名于乡里，治史的经验培养了他的历史眼光，甲午后又接触西学，并深入到西方文化的核心——哲学领域，逐渐形成了一种深刻高远的学术眼光，这种学识与他对西方哲学及文化的理解相互助益，为日后选择接受叔本华提供了最基本的条件，这就是准确地预见到了学术发展的总趋向。这一点在他 1905 年写的《论近年之学术界》中表述得很明确，该文中他追溯整个中国学术史，预示西方文化将像佛教一样深刻地影响中国学术：

> 外界之势力之影响于学术，岂不大哉！自周之衰，文王、周公势力之瓦解也，国民之智力成熟于内，政治之纷乱乘之于外，上无统一之制度，下迫于社会之要求，于是诸子九流各创其说，于道德政治文学上，灿然放万丈之光焰，此为中国思想之能动时代。自汉以后，天下太平，武帝复以孔子之说统一之。其时新遭秦火，儒家唯以抱残守缺为事，其为诸子之学者，亦但守其师说，无创作之思想，学界稍稍停滞矣。佛教之东，适值吾国思想凋敝之后，当此之时，学者见之，如饥者之得食，渴者之得饮，担簦访道者，接武于葱岭之道，翻经译论者，云集于南北之都。自六朝至于唐室，而佛陀之教极千古之盛矣。此为吾国思想受动之时代。然当

是时，吾国固有之思想与印度之思想互相并行而不相化合，至宋儒出而一调和之，此又由受动之时代出而稍带能动之性质者也。自宋以后以至本朝，思想之停滞略同于两汉，至今日而第二之佛教又见告矣。西洋之思想是也。[2]

王国维以能动——停滞——受动这种模式来归纳学术发展史，表明他看待中西文化交融的眼光虽然高远，却未看到宋儒所"调和"的只是业已中国化了的佛教，而非印度佛教的精髓。但毕竟，他昭示了要产生适应于时代与学术发展的大学问，必须把眼光投向西方。他断言："异日昌大吾国固有之哲学者，必在深通西洋哲学之人，无疑也。"[3]20 世纪中国哲学史果然证实了这一预言。这表明王国维选择研究西方哲学除了他自身的心灵需求外，还有自觉的学术考虑。

达到这种自觉固非易事，不过王国维的先驱及同辈中的优秀者均达到了这种自觉。尤为可贵的是王国维针对民族文化的缺失作出了相当卓绝的努力，这种自觉的努力在本世纪的最初几年是不多见的。这一时期，大部分致力于西学者仍着眼于能够立即导致国富民强的实用之学，即使像严复这样于西方哲学修养颇深者翻译介绍的也多为经验主义哲学及社会科学，王国维认为中华民族重实用，贵具体，不擅于抽象思辨，忽视了形而上学，而西方哲学传统尤其德国哲学长于思辨，对人生和宇宙的根本问题探究极多，尤宜引述绍介，以补国人之不足。他带着这种卓越的见识，在对西方哲学进行较广泛的了解之后，尤着力于德国哲学。

在最初接触西方哲学的时代，要理解任何一位哲学家都不是易事。这里不仅存在着语言障碍，而且存在着哲学传统差别

极大这一障碍。王国维1898年2月进东文学社学习日语，次年在这里开始学习英语，都是接受叔本华的必要准备，他读西方著作大都是以英文参照日文，反复琢磨。在接触叔本华著作前他已读了不少哲学及哲学史著作，包括及文（耶方斯）的《名学》，海甫定的《心理学》，巴尔善（泡尔生）的《哲学概论》、文德尔班的《哲学史》，尤其是后者，使他熟悉了欧洲哲学传统，哲学范畴，以及在众多哲学家中选择了康德和叔本华。即使经过他的努力，具备了理解叔本华的背景知识，王国维对叔本华的解读所显示的天才理解力仍然令人钦佩。当然，这并不意指他解读得绝对准确，但相对于他的后来者而言，不应对他吹毛求疵。至少，他注视德国哲学所探讨的人生和宇宙的根本问题，其意向是极具价值的。

我们现在把这一时期作为王国维接受叔本华的准备阶段，并没有认为他在此时即已自觉地为理解叔本华作准备的意思，尽管他早已向往康、叔学说，而且在其自序中也显示出一种目的论倾向，不过这只是事后的总结而已。我们要说，虽然王氏接受叔本华完全符合其心灵历程的逻辑发展，却仍然具有某种偶然性。

第二节　崇信时期

第二时期的分段根据在《静庵文集自序》：

余之研究哲学，始于辛壬（按即辛丑、壬寅，1901年—1902年）之间。癸卯（1903年）春，始读汗德之《纯理批评》

(按，今译《纯粹理性批判》)，苦其不可解，读几半而辍。嗣读叔本华之书而大好之。自癸卯之夏，以至甲辰之冬，皆与叔本华之书为伴侣之时代也。其所尤惬心者，则在叔本华之知识论，汗德之说因之得以上窥。然于其人生哲学，观其观察之精锐与议论之犀利，亦未尝不心怡神释也。后渐觉其有矛盾之处，去夏所作《红楼梦评论》，其立论虽全在叔氏之立脚地，然于第四章内已提出绝大之疑问。旋悟叔氏之说，半出于其主观的气质，而无关于客观的知识。[4]

通常认为王国维性格的忧郁是他接受叔本华哲学的主要原因，他自己也曾说"体素羸弱，性复忧郁"才使他反复考虑人生的根本问题，不过从上述引文中看来，这似乎只是次要的原因，他对叔本华"尤所惬心者"，在其认识论，从这一时期介绍叔本华的所有论文看来他也并没有着意强调叔氏悲观主义的一面。当然，毫无疑问，王国维自己对生命的悲观体验是他如此沉醉于叔本华的不可或缺的因素，甚至其悲观主义比叔氏更为彻底，王氏的悲观情绪最突出地表现在此阶段向下阶段转折时期所写的《红楼梦评论》和《叔本华与尼采》中。

这一阶段王国维对叔本华的崇敬无以复加。他在《叔本华像赞》(1903)中视叔本华为西方哲学中柏拉图－康德传统的集大成者：

《吠陀》之教，施于佛屠，亦越柏氏，雅典之哲，悼兹众愚，观影于穴。汗德晚出，独辟扃涂，铸彼现象，出我洪炉。觥觥先生，集其大成，载厚其址，以筑百城。[5]

《叔本华之哲学及其教育学说》(1904)中更视康德为其前驱，认为康德哲学尚不能说是真正的哲学，而叔本华是哲学领域中的哥白尼、达尔文，“至其立脚地之坚固确实，用语之精审明晰，自有哲学以来殆未有及叔氏者也。”[6]他把叔本华放在西方哲学史上来显示其崇高地位：

哲学者，世界最古之学问之一，亦世界进步最迟之学问之一也。自希腊以来，至于汗德之生，二千余年，哲学上进步几何？自汗德以降，至于今，百有余年，哲学上之进步几何？其有绍述汗德之说，而正其误谬，以组织完全之哲学系统者，叔本华一人而已矣。而汗德之学说，仅破坏的，而非建设的。彼憬然于形而上学之不可能，而欲以知识论易形而上学，故其说仅可谓之哲学之批评，未可谓之真正之哲学也。叔氏始由汗德之知识而建设形而上学，复与美学伦理学以完全之系统，然则视叔氏为汗德之后继者，宁视汗德为叔氏之前驱者为妥也。[7]

这一阶段王国维接受叔本华哲学具有两个方面的突出特征：首先，全面系统地介绍叔本华的整个体系，并且带着崇敬的笔调，没有任何批评和否定，而且他在对叔氏各种重要哲学观念进行介绍时都把它们放在西方哲学观念发展史上来确定其位置；其次，他以叔本华哲学和经过叔本华之眼解读的康德哲学来分析理解中国哲学史上的一些重要范畴，以叔氏观点为标准来评价中国哲学命题的价值，并试图以康、叔的一些处理哲学问题的方式对具有争论的中国哲学问题予以解答，没有停留在照搬具体观念的水平上。

《叔本华之哲学及其教育学说》(1904.3.)是王国维系统地介绍叔本华的论文，此期的各篇有关哲学、教育学的论文(专题介绍康德、尼采者除外)均或多或少涉及叔氏观点，但较零散，我们以上文为主进行评述。在该文中，他准确地把握了叔本华本体论、认识论、美学和伦理学之间的关系，并在叔本华的整个哲学史背景中展示其观念，殊为难得。我们下面简略阐述王国维所理解的叔本华哲学，并对他的理解接受予以评述。

认识论的发展在康德那里出现了飞跃，康德以前的哲学家除了彻底的怀疑论者之外，大多持素朴实在论的观点，所谓素朴实在论就是认为在认识之前确实存在着某种东西，认识是对这种东西的反映，本体和认识所得的经验，总的说来没有太大差别；而康德则虽承认有本体，但本体不可知，因为认识必通过时间、空间形式和知性的十二种范畴使认识对象条理化，认识到的完全是现象，经验是实在的，而认识形式是先验的。叔本华在康德的十二种范畴中提取因果性一种，和时间、空间构成认识的形式，但认为本体能够通过自我反省而认识到，那就是意志，并由此推论他物之本身也是意志。所以叔本华的认识论既为唯心论(王译观念论)又为实在论，调和了以前两方面的冲突，事物具有“经验的观念性和超绝的实在性”。仅从观点的介绍来看，王国维是准确的，但他没有认识到叔本华推论出意志本体的过程和他的直观主义的认识论是直接矛盾的。叔本华认为只有直观才能认识到事物的本质，其他认识方式都是在意志的作用下为意志服务的，认识不了事物实质。那么按他的逻辑，即使人们直观自身时能发现自己是意志的客体化，却不能推论出其他人，更不能说一切事物都是意志的客体化。何况叔本华对于自身意志的认识也并非一种本质直观，而是在个别活动中，在时间中的认

识:“我对于自己的意志的认识,虽然是直接的,都是和我对于自己身体的认识分不开的。我不是整个地认识我的意志,我不是把它作为统一的,在本质上完整的认识它,而只是在它个别的活动中认识它,也就是在时间中认识它。而时间又是我的身体这个现象的形式,也是任何客体的形式,因此身体乃是我认识自己意志的条件。”[8]叔本华哲学最根本的失误就在这里,但王国维一直未能认识到这一点。他以后的怀疑也并未抓住关键。

王国维此时对世界的本质是意志深信不疑。叔本华在哲学史上的地位主要是由于他的唯意志论开创了非理性主义哲学思潮之先河。王氏也认识到这一点,他说从来探讨形而上学和心理学的哲学家,都偏重于智力方面,至叔本华提出世界本质为意志,完全改变了形而上学和心理学的发展方向,“此则叔氏之大有造于斯二学者也。”[9]叔本华在《作为意志和表象的世界》中花了近一百页的篇幅来论证和描述他的意志本体论,其实其结论几句话可以概括:世界的本质是意志,各个种类的物质和生物是同一意志客体化的不同级别,级别越高,意志表现得越强烈,人的意志表现为生活之欲,永远无法满足,因此生活之欲就是痛苦,就是罪恶。王国维更详细地阐述了叔氏的意志论,却并没有分析叔本华对意志的价值判断,尽管他知道这一点。这使他未能发现叔氏哲学的另一内在矛盾:既认为世界的本质是意志,却又把意志当作罪恶。在下一阶段,王国维已经潜在地意识到了这一方面,因为这是一种价值与本体的二元论论断,与中国哲学中价值判断的自然主义一元论倾向颇不谐调。

《叔本华之哲学及其教育学说》中介绍叔本华美学所占的篇幅相对而言并不算大,但十分关键,以后王国维的一些观念完全来源于此,却未提及叔本华。而且在对美学的介绍中,显示出王

国维在接受中忽视了一个重要的问题：即进入审美状态的动力问题，这是王国维接受叔本华哲学的一处——也可说是惟一一处重大失误，这一失误也关涉到伦理学，而且引起王国维对叔本华不恰当的批评。为便于分析王氏的理解和失误，且抄录其介绍的关键部分：

> 于是向之图个人之生活者，更进而图种姓之生活，一切事业，皆起于此。吾人之意志，志此而已；吾人之知识，知此而已。既志此矣，既知此矣，于是满足与空乏，希望与恐怖，数者如环无端，而不知其所终；目之所观，耳之所闻，手足所触，心之所思，无往而不与吾人之利害相关，终身仆仆而不知所税驾者，天下皆是也。然则，此利害之念，竟无时或息欤？吾人于此桎梏之世界中，竟不获一时救济欤？曰：有。唯美之为物，不与吾人之利害相关系，而吾人观美时，亦不知有一己之利害。何则？美之对象，非特别之物，而此物之种类之形式，又观之之我，非特别之我，而纯粹无欲之我也。夫空间时间，既为吾人直观之形式；物之现于空间皆并立，现于时间皆相续，故现于空间时间者，皆特别之物也。既视为特别之物矣，则此物与我利害之关系，欲其不生于心，不可得也。若不视此物为与我有利害之关系，而但观其物，则此物已非特别之物，而代表其物之全种。叔氏谓之曰“实念”。故美之知识，实念之知识也。[10]

这一节可分为五层意思：一、生活之欲使人处于无尽的希望和恐怖之中，人的一切为了保存生活（即生存）；二、人能够暂时消除痛苦和恐怖的办法，那就是审美；三、审美的对象无关于人

的利害；四、审美的对象是脱离了具体的时空关系的纯粹形式，而对此进行直观的是消除了欲望的纯粹主体；五、审美状态下所直观到的对象是理念（王译实念）。叔本华的美学和伦理学都是试图解决人类生存的痛苦这一问题的，美暂时消除痛苦，而生命意志的完全否定即最高的善则长久消除痛苦。可是怎样才能进入审美状态，怎样才能否定意志？既然世界和人的本质都是意志、生活之欲，人怎么可能摆脱本质呢？无论在事实上逻辑上都无法找出满意的结论，叔本华只好借助于基督教的传统提出"天惠之功"即天启，这就归结于一种不可捉摸的力量了。所以哲学史家称叔本华为神秘主义者。王国维没有发现叔本华的矛盾，也没有注意叔本华解决这种矛盾的方法，在上述第四层意思里就陷入了循环论而不自知。既然进行审美需要摆脱欲望的纯粹主体，那这种主体怎么产生？审美本身只是为了使人摆脱利害关系，进入恬静境界，如果已经存在着"纯粹无欲之我"，则何须多此一举地又通过审美达到摆脱利害的目的？由此可见叔本华的本体论是和美学不相容的，王国维下一时期的美学虽也是接受叔本华观念的产物，却没有和他的唯意志论完全挂在一起，这就避开了这里所表现的矛盾。但同时也失去了叔本华美学的本体论深度。

另一个值得提出的特征是王国维着重介绍了在叔本华美学中不占主要地位的分类，这就是优美、壮美之分，而且详述了分类根据。优美壮美的论述影响王国维最为深远，直到 1908 年 8 月写的《中国名画集序》中还提到这两个美学范畴，只是壮美已改译成"宏壮"。

叔本华的伦理学根源于他的意志同一说，他认为世界本质是意志，每个人都是同一意志的表现，当人透过现象看到这一本

质，就应该把他人的痛苦视为自己的痛苦，己所不欲，勿施于人，这就是他的同情伦理学。所谓善，就是竭力拒绝自己的生活之欲，最高的善是使整个世界归入寂灭，使意志完全消失。所以叔本华的伦理学又是禁欲主义的伦理学。王国维对他的介绍基本上是准确的，但认为叔氏立论于快乐论及利己主义之上则不妥，因叔氏的伦理目标不在快乐而在意志寂灭。这就会导致认知和价值的对立。另外叔氏的意志自由与必然的观点王国维作了详细介绍，我们论及《原命》时再予分析。

王国维认为叔本华哲学"凌轹古今"的原因在于他的认识方式——直观。叔本华强调只有直观所得的经验才清晰准确，而概念则越普遍，离真实越远。谢林、黑格尔哲学就完全迷失在概念的推演中，无关于世界的本质，叔本华的直观对王氏影响极大，王氏的美学到《宋元戏曲考》中的"自然说"为止都带有直观主义的美学特征。

对一种哲学的接受如果仅停留在观点的介绍上，那当然是浅层次的，但在20世纪初对西方哲学的接受大都停留在这一层次上，而且连观点也介绍得并不很准确。王国维《论近年之学术界》中就批评梁启超在《新民丛报》上的《近世第一大哲康德之学说》其纰缪十且八九。能够在介绍观点时显示在某一哲学问题上的观念发展史，并予以评论，这就到了一个更高的层次，《叔本华之哲学及其教育学说》达到了这一层次。不过王国维并没有在此止步，他不仅自觉地用叔本华哲学来梳理中国传统哲学范畴，而且能够运用其思维方式来使问题的讨论达到更深的层面，这离"化"虽然还有一段距离，但王国维已经显得卓尔不凡了。此期的《论性》、《国朝汉学派戴阮二家之哲学说》、《释理》就代表了王国维接受叔本华及西方哲学所达到的深度。

王国维在《哲学辨惑》(1903)中说:"且欲通中国哲学,又非通西洋之哲学不易明也。近世中国哲学之不振,其原因虽繁,然古书之难解,未始非其一端也。苟通西洋之哲学以治吾中国之哲学,则其所得当不止此。"[11]王国维以他对西方哲学理解所带来的新视界分析纷繁复杂的中国哲学范畴,往往使之明朗清晰、条理井然,确有大史家之气势,难怪他自称"以余之力,加之以学问,以研究哲学史,或可操成功之券。"[12]即以理的广义的解释,即"理由"而言,他把握叔本华对充足理由律的"深邃"研究,确定了"理由"因为是认识普遍形式,所以是世界上最普遍必然的法则,以此来印证评价陈淳、吴澄、戴震对于理的论述。而对理的狭义的解释即"理性",则根据叔本华关于悟性和理性界限的论述,认为悟性使人感知直观的世界,而理性则创造概念的世界,具有分析综合的功能,也只是人脑的一种心理能力,所以具有主观性。他以此来否定朱熹"天理"的客观性,而赞成王阳明的"夫物理不外于吾心,外吾心而求物理,无物理矣。遗物理而求吾心,吾心又何物?"认为"我国人之说'理'者,未有深切著明如此者也。"[13]这是王国维以叔本华观念来阐释、评价中国哲学观念的典型例子。

哲学发展到现代,判定哲学命题有无意义成了一项重要的工作。分析哲学家试图把一些无意义的命题完全排拒于哲学之外再来谈哲学,这样,一些传统的哲学难题就消失于无形之中了。这种方法肇自康德,康德把本体即物自体搁置不谈,即消除了一大难题。王国维的《论性》就颇得其要旨,他根据康德、叔本华对于先天认识形式和后天经验所作出的论述,把性善性恶这个中国哲学史上纷争不休的哲学问题完全取消了。他是这样论证的:既然具有普遍性必然性的知识只是认识形式,而"性"并非

认识形式，那么“性”不可能有一种普遍必然的性质；如把“性”当作后天的经验看，后天的经验随着遗传和环境的影响不同而变化，不可能形成单一不变的性质，而且经遗传和环境所影响的性并非人所争论的对象的“性”，所以人们意指的那种抽象的“性”是超出人的认识范围的。因此，只要人们固执一端，就会形成悖论，自相矛盾。这种见识在中国历来的性命论和心性论中尚属首次。他不仅据此批评了以孟子荀子为代表的性善性恶之说，而且发现了叔本华伦理学中的一个问题：“拒绝生活之欲者，又何自来欤？”这个问题我们前面讨论过，叔本华归之神秘的天惠之功，而王国维未能注意到这一点。从对“性”的哲学命题的舍弃拒斥中我们可以看到王国维对西方哲学的接受当然包括对叔本华的接受不仅是观念上的，而且是思维方式上的。这种接受的深度必然而且有益地影响了他后期的史学研究。

第三节　怀疑与潜运时期

第三时期，王国维先后写了三篇有关其学术历程的自序：《静庵文集自序》(1905)、《自序一》、《自序二》(1907)。这是王国维当时对自己学术转向的自觉反省，是把握王国维前期思想的第一手资料，价值非常大，但因为对这几篇自序的解读颇有歧义，所以有时反而引发出与王氏思想发展实际不相符的结论，我们有必要把这几篇自序与同时期的著述相互参证，才足以准确解读。

一个有代表性的误断是根据《静庵文集自序》认定王国维1905年即完全背离了叔本华。研究王国维生平的权威学者，王

氏亲传弟子赵万里在《静庵先生遗著选跋》中论及《静庵文集》时指出:"此书印行时(按:1905 年),先生又移转其求知之鹄于汗德之《纯理批评》,而试作再度之探求,不复徘徊于叔氏之门矣。"[14]冯友兰《中国哲学史新编》中也据《静庵文集自序》和《自序一》断定,虽然王国维有段时间研究叔本华,但"王国维研究哲学始于康德,终于康德。"他们都以一种非此即彼的方式否定了 1905 年后叔本华对王国维的影响。实际上,这时期王国维对康、叔二家学说都持怀疑态度,但两家的影响也同时存在。我们这里暂时只讨论叔本华的问题。

《静庵文集自序》中对叔本华取怀疑态度的是以下一段:"后渐觉其有矛盾之处,去夏所作《红楼梦评论》,其立论虽全在叔氏之立脚地,然于第四章内已提出绝大之疑问。旋悟叔氏之说,半出于其主观的气质,而无关于客观的知识。此意于《叔本华与尼采》一文中始畅发之。"本文根据第一句把 1904 年春夏之间定为王国维对叔本华开始怀疑的时间当无异议,问题是从后面几句上看王国维似已完全否定了叔本华学说。《自序二》更强化了这种说法:"伟大之形而上学,高严之伦理学,与纯粹之美学,此吾人所酷嗜也。然求其可信者,则宁在知识论上之实证论,伦理学上之快乐论,与美学上之经验论。"[15]有这么明确的否定,我们应怎样来理解叔本华事实上对王国维存在的影响呢?我们认为,第一,对于哲学观点的否定不能等同于对基本的学术态度影响的否定。如《论哲学家与美术家之天职》、《论近年之学术界》等文中提出的学术非功利性观点,毫无疑问是受叔本华、康德非功利主义思想影响提出来的,这种影响可以说终其一生都没有有意消除,反而是王国维学术研究的基本准则,也是他能取得巨大成就的重要原因;第二,两篇自序中的否定仍然是有针对性

的，不是全盘否定，如《自序二》中的"纯粹之美学"固然指康德、叔本华美学，但叔本华美学中有一些属于经验论的成分。另外《静安文集自序》中"旋悟叔氏之说，本出于其主观的气质，而无关于客观的知识"前承《红楼梦评论》中对叔氏提出的疑问，后接"于《叔本华与尼采》一文中始畅发之"，也可以从这两篇中找到王国维着重所指的观点。《红楼梦评论》中主要指叔本华的解脱说不可能实现，而《叔本华与尼采》中主要指其意志同一说和美学天才论是一种自慰的方法，而不是客观知识；第三，这个时期王国维觉得康德、叔本华哲学可爱不可信，处于一种矛盾的阶段，不应该说已经排除了叔本华的影响，因为价值判断的天平往往倾于可爱者一边，事实上，这时期可爱的学说比可信者影响王国维更大。严格说来，上一阶段是对叔本华的崇信阶段，这一阶段才开始"徘徊于叔氏之门"。上述三层理由应可以解释王国维的自序和论著表面上的不一致。下面我们就此期叔本华具体影响王国维之处撮要予以论述。不过对于具体观点的介绍我们只提出事实，而着重于研究王国维接受中的选择和转化，并探讨其否定叔本华观点的原因，对其理由予以分析。王国维的学术历程有一个明显的特征，那就是某一个突出观点或理论构想往往只在论著中出现一次，以后即不再论述，这样，我们按其论著发表的顺序进行研究，既能显示其思想发展的过程，又不至于重复论述，最后我们再对此期接受的总体特征进行总结。

《红楼梦评论》(1904)在中国文学批评史上标志着一种新的批评体系的确立，这是众所周知的。王国维明确强调此文的全部观念来自叔本华，因此就具体观念的影响和接受而言，研究得相当充分，但王国维在接受中已经对叔本华哲学和美学体系作了自觉或不自觉的改变，这一点至今尚无人进行论述，而这恰恰

是研究王国维接受特征的重要方面，详细论证见以后章节，这里只提其要领。

首先，王国维对于生活之欲的描述从叔本华而来，但是舍弃了叔本华对意志本体的论述。叔本华把人的生活之欲当作痛苦和罪恶都是从其本体论而来，而王国维对生活之欲的描述就似乎直接来源于对生活的观察体验，这使得作为论证《红楼梦评论》价值的基本理论框架缺乏更深层的理论根据，但另一方面，叔本华的意志本体论从逻辑上看来是站不住脚的，叔本华哲学的魅力部分地存在于对生活的存在主义式的描述，王国维的选择使对生活的痛苦本质的毫无疑问的描摹，摆脱了不合逻辑的本体论的限制，反而使其立论有独立的价值，而且难于被驳倒。

其次，王国维在对叔氏美学思想的接受中舍弃了其核心概念——理念。叔本华从柏拉图那里改造而来的理念是其美学体系的支柱，他认为文学艺术惟一的任务是表现理念（对理念的论述详见第四章），凡属没有成功地表现理念的作品都是坏作品，而且只有表现出理念才能使读者达到纯粹直观的目的，王国维是清楚叔本华理念的重要位置的，他在《叔本华哲学及其教育学说》中详细地作了介绍，把理念译为“实念”，[16]即使在《红楼梦评论》中，他也明晰地表述了理念的某些特征，只是因为某种缘故而没有提及这一名词而已。不过这就使叔氏的美学产生了变形，对于不熟悉叔本华美学者而言，无法通过《红楼梦评论》准确地了解其思想。

第三方面，是我们前面已提到过的王国维对解脱动力理解接受上的失误，叔本华把解脱的动力归结于“天惠之功”是对其意志本体论及其体系的缺陷一种补救，这种补救尽管堕入了神秘主义，可是毕竟能使他自圆其说，王国维一方面陈述了叔本华

的解脱说，一方面又对其表示怀疑。严格地说来，王国维对解脱说的怀疑尽管有理由，却并没有充分的理由。诚然，他指出叔本华总是谈及个人的解脱，而没有同时说整个世界的解脱，和他的意志同一的观点自相矛盾，这是正确的，但他又认为"解脱之足以为伦理学上最高之理想与否，实存于解脱之可能与否"则没有道理，因为伦理学上的最高理想、恰恰不一定需要能够实现，而且可以说任何伦理学最高理想都只是理想，能够引导人们，却总是可望而不可即。王氏以此来责叔本华，说明他把理想太认实了。

另一个值得一提的是，虽然王国维完全运用了叔本华的戏剧理论来评价《红楼梦》所表现出的悲剧，但实质上他的悲剧所指称的范围与叔本华的指称的范围并不一致。叔本华美学中的悲剧范畴是作为一种戏剧体裁的古典悲剧，最多也只扩大到诗剧，他那个时代已经盛行的长篇小说中表现人生苦难的，他从来没有当成悲剧审视过，因此他的悲剧概念是严格的古典式的范畴，而王国维则不然，他把凡属表现人生苦难的文学作品都归入了悲剧范畴，从而使得《红楼梦》这一长篇小说也得以在叔本华悲剧理论框架下进行分析探讨，这就扩大了叔本华所指的范围。这种扩大是顺理成章的，但仅从学术上看来是不很谨严的。

《红楼梦评论》已经从叔本华的解脱说怀疑至其本体论——意志同一说，这成了王国维对叔本华的接受进入了怀疑阶段的标志，但我们应注意到，尽管他已经明确地表示了对叔氏根本处的怀疑，却仍然在较准确地运用其理论框架进行评论和评价，这说明不能因他自己表示理智上的怀疑和否定就断定他摆脱了叔本华的影响。

被人视为王国维完全否定叔本华体系客观性的《叔本华与

尼采》，实际上是对于天才的心理分析和悲悯之篇。《叔本华与尼采》把此前不久写的《红楼梦评论》中的疑问扩大至其同情伦理学的博爱主义和美学中的天才论，但主要篇幅用于比较尼采和叔本华哲学的异同，并探讨尼采对于叔本华的继承关系。王国维每每自视为天才，因此对他所视为天才的叔、尼二氏天才的痛苦极表理解和同情，对他们的天才表示赞叹，但他根本不像罗振玉所说的提倡了尼采的伦理学观念（这一点下面再论），他对叔、尼二氏的天才论执有一种似乎客观而且颇带否定意味的观点，介绍和分析都相当深刻。如他认为尼采伦理学上的超人论是根据叔本华美学上的天才论转化而来就独具见识，而且相当准确，这我们不谈，我们且看他对叔本华学说的态度。

王国维对叔氏哲学中几个重要观点——意志同一说，博爱主义和美学天才论——都表示怀疑，认为叔本华是出于天才的自慰才生造出这样一些观念，与客观事实不相符合，不过该文并未否定其认识论和美学体系中的主要部分，而且仍带着崇敬称其为旷世之天才。他也引述了巴尔善对叔本华性格的描述，以显示其性格与伦理学上的巨大矛盾，却又以天才的痛苦为其解脱。我们从此文中有一段可以发现王国维是借对叔本华的论述来发泄其郁郁不平之气的，这是一种感情上的联系，所以不能只从观点的否定上来看王国维接受叔本华的方式。他和叔本华气质的近似可以视为一种深层次共鸣—接受方式，只有理解这种方式才能解释他在否定了叔氏的一系列观点后仍在运用其观念，而且其中有些是经他明确否定过的。从整段的语调和情绪来看，我们似乎也可看到王氏在为自己此后几年的美学观念作辩护，不过正因为他看到了“天才”的主观性，他的某些观念如“古雅”的提出便着意纠正这种偏颇。这里不需多加论述，只要

引述出来便自然能清楚王国维的心理状况和感情色彩：

鸣呼！天才者，天之所靳，而人之不幸也。蚩蚩之民，饥而食，渴而饮，老身长子，以遂其生活之欲，斯已耳。彼之痛苦，生活之苦痛而已，彼之快足，生活之快乐而已。过此以往，虽有大疑大患，不足以撄其心。人之永保此蚩蚩之状态者，固其人之福祉，而天之所独厚者也。若夫天才，彼之所缺陷者与人同，而独能洞见其缺陷之处。彼与蚩蚩者俱生，而独疑其所以生。一言以蔽之：彼之生活也与人同，而其以生活为一问题也与人异，彼之生于世界也与人同，而其以世界为一问题也与人异。然使此等问题，彼自命之，而自解之，则亦何不幸之有。然彼亦一人耳，志驰乎六合之外，而身扃乎七尺之内，因果之法则与空间、时间之形式束缚其知力于外，无限之动机与民族之道德压迫其意志于内，而彼之知力意志非犹夫人之知力意志也？彼知人之所不能知，而欲人之不敢欲，然其被束缚压迫也与人同。夫天才之大小，与其知力意志之大小为比例，故苦痛之大小亦与天才之大小为比例。彼之痛苦既深，必求所以慰藉之道，而人世有限之快乐其不足慰藉彼也明矣。于是彼之慰藉，不得不反而求诸自己。其视自己也，如君王，如帝天；其视他人也，如蝼蚁，如粪土。彼故自然之子也，而常欲为其母，又自然之奴隶也，而常欲为其主。举自然所以束缚彼之知意者，毁之，裂之，焚之，弃之，草剃而兽猕之。彼非能行之也，姑妄言之而已；亦非欲言诸人也，聊以自娱而已。何则？以彼知意之如此而苦痛之如彼，其所以自慰藉之道，固不得不出于此也。[17]

这是对天才并不准确的心理分析，却更是王国维的夫子自道。从这一段我们可以发现王国维选择和接受叔本华的深层的心理根源——深深的痛苦和极高的自我评价，在中国特定的文化背景中，他只能以这种方式进行发泄，研究王国维者绝不能忽视。

《论近年之学术界》、《论哲学家及美术家之天职》(1905)是王国维以非功利性标准批评中国学术和文化传统的论文。非功利性是西方学术传统的主流，康德、席勒和叔本华都强调学术无关于实用，叔本华美学发扬康德、席勒的传统，把摆脱一切利害关系作为达到纯粹直观事物本质——理念的惟一条件，认为与个人利害有关的任何影响都不可能创造出真正的文学艺术作品，而直观理念的过程也就是寻求真理的过程，在叔本华看来，哲学的目标是达到对于事物本质的认识，当认识主体没能摆脱欲望时，他所做的一切都是为意志服务的，这就与寻求真理背道而驰了。应该说就非功利性这一点而言，王国维并不一定完全是受叔本华影响，但叔氏影响肯定占了很大的分量，因为王国维在《文学小言·一》(1906)中也论述了哲学与文学的非功利性问题："余谓一切学问皆能以利禄劝，独哲学与文学不然。……若哲学家而以政治及社会之兴味为兴味，而不顾真理之如何，则又决非真正之哲学。以欧洲中世哲学之以辩护宗教为务者，所以蒙极大之污辱，而叔本华所以痛斥德意志大学之哲学者也。文学亦然；餔餟的文学，决非真正之文学也。"[18]这里王国维明确地提及了叔本华对功利哲学家的批判。上述两篇论文前者是王国维用非功利性标准对清季学风的批评和贬斥，而后者是对整个中国学术传统和国民实用性格的批评，从这两篇里我们可以

看到王国维这时期的文化态度是倾向于西方的。学术的非功利性思想影响王国维至巨，他的整个学术生涯可以说都是远离政治和实际生活的，尽管其名篇《殷周制度论》(1917)带有借古讽今的意味(该文谬误较多)。因此，我们能够断定，仅从学术态度而言，叔本华也影响了王国维一生。不过不能把文学也算在内，王国维辛亥后的诗作已完全倾向于传统审美趣味，大多为应酬、讽世之作。

王国维在《静庵文集自序》中提出对叔本华的怀疑后接着说："今岁之春，复返而读汗德之书，嗣今以后，将以数年之力，研究汗德。"[19]论者每据此断定王国维1905年之后几年进入了康德影响阶段，而摒弃了叔本华，实则王氏读康德《纯粹理性批判》完全是从叔本华《作为意志和表象的世界》附录《康德哲学批判》入手的，而且始终未出其范围，这就是说他是带着叔氏眼光看康德的，不仅他自序二中说明了这一点，《原命》等文中的具体观点也证明了这一点，例如他提到康德的认识论时，一般只提时间、空间、因果关系这三种先验形式，而这实际上是叔本华的提法，因果关系是从康德的悟性十二种范畴中取出来的。1905年以后，王国维也毫无偏重康德的意思。

《原命》(1906)以叔本华对伦理学上意志自由与否的论述方式来检讨中国哲学史上对这个问题的讨论，不过王国维虽然较赞赏叔本华对自由与必然的论述，却没有完全依据叔氏立场。王国维认为历来讨论意志自由与否的哲学观点可以分为三种，一为定命论，所谓定命是指一个人生平的重大事件的总趋向完全由人以外的因素所决定；一为定业论，指人的任何细小的事件动作都具有必然性，人的愿望本身也由以往的一切所决定，现译为"决定论"；一为意志自由论，认为人有选择的自由，一切动作

的后果都必须由本人承担责任。王国维从中国哲学史看来，讨论命运问题的一般只可分为定命和非定命论两类，没有人持严格的定业论。这与我们论题无关，且不论。王国维转述康德关于定业论和意志自由的论述，在现象世界即人们经验的范围内，一切事件必有其原因，而原因又有其原因，这就在因果律的范围，为因果律所决定，所以在经验世界里，定业论是真的；但在现象世界外的本体世界，空间、时间和因果律（注意，这里王氏把叔本华的充足理由律当成康德的学说了）都不起作用，也就无所谓原因结果，决定与被决定了。因此在本体界，自由论是真的。王国维认为康德对自由的论述有错误处，因为康德把自由定义为“意志之离感性冲动而独立”，又定义为“纯粹理性之能现于实践也。”但他又认为这二者都由理性所决定，这就是一种因果关系，王氏认为既有理性即有规律，既有规律，就有因果关系，既有因果关系，就不能说是自由。王国维对叔本华的论述评价更高：“叔本华亦绍述汗德之说，而稍正其误，谓动机律之在人事界，与因果律之在自然界同。故意志之既入经验界，而现于个人之品性以后，则无往而不为动机所决定，惟意志之自己拒绝或自己主张，其结果虽现于经验上，然属意志之自由。”[20]很明显，王国维此时受叔本华的非理性主义思想影响更大，尽管他以存疑的方式结束了对叔氏的介绍，却并没有像否定康德一样否定叔本华。

与《原命》同时的《文学小言》十七则中主要受叔本华、席勒的影响，惟一涉及到康德的也只是以怀疑的语气介绍了他把实践理性当作宇宙人生的根本或许可以解释某些文学现象。第一、三、四、十五、十七这五条都明显是叔氏观念的发挥，但此时王对叔氏的接受似乎已进入潜移默化的阶段，也较少提及叔本

华名字，不过影响之大的确是无疑的，如第十五则对抒情诗、叙事文学的论述完全来自《作为意志和表象的世界》第51节，因这一章我们只述及叔氏对王国维的总体影响，这里就不细论。

康德影响最为明显地表现在《古雅之在美学上之位置》(1907) 一文中，即使在该文中，叔本华的默化之功也不弱于康德。王国维在该文中提出“一切之美，皆形式之美”的论点，但他对“形式”一词的用法采用了新规则，这种规则是对叔本华独特的“形式”运用法的发挥，使“形式”不仅包含了康德的概念也包含了叔本华的概念。王国维针对中国文学史上普遍存在的审美趣味和文学现象，相对于叔本华的优美和壮美（为什么说叔本华的优美和壮美，详见第三章）提出了古雅之美，相对于他自己的第一形式（来源于康德、叔本华）提出了文学艺术的第二形式，这是王国维在美学上最具独创性的贡献，也标志着王国维文化态度的变化。不过此时王国维基本上仍以他所接受的西方哲学和美学标准评判中国文化传统，古雅说显示的转变到1912年才完成，那时他确实绝口不提西方文化了，至于他内心对于西方学术的态度怎样，已不得而知，像他这样深深受益于西方学术，并曾强调中学、西学不可偏废的学者，未必会全盘否定西方学术的价值。不过他对西方道德和政治颇有非议。[21]

《人间词话》已被公认为王国维美学的主要成就，他的美学思想影响后来者也主要是通过这一著作。迄今为止，一般都认为《人间词话》是一个体系，这一体系以境界说的提出和运用为主，另外述及文学发展等方面的见解。其实，《人间词话》可分为两种相差颇大的理论倾向：主要当然是境界说，另一种是自然说。两种理论倾向都受叔本华影响，但前者可以说是叔本华美

学的变形，后者则与中国文论传统中强调“天然去雕饰”的一面关系更为紧密，叔本华直觉主义的美学方法只是自然说形成的原因之一。

王国维的“境界”是叔本华理念在文学作品中的显现，具有直接的对应关系。构成境界说枝叶的大部分理论表述也根源于《作为意志和表象的世界》，因此可以说王国维对叔本华的接受和化用全面深刻地体现在境界说中。在《人间词话》中，王国维完全没有提及叔本华（《人间词话》未刊稿曾提到），叔本华的观念大都是通过中国传统哲学和文论的概念加以表述，所以不少论者仅仅从传统文论中去寻求境界说的渊源。

《人间词话》写于 1906 年—1908 年，发表于 1908 年 12 月至 1909 年，但境界说的提出大约在 1907 年《人间词乙稿》写成以后，因为《人间词话》中有关境界说的条目在手稿中是从第 31 条开始的。手稿第 2 条出现“境界”字样，此条即著名的“古今之成大事业大学问者，必经过三种之境界”条，这里的境界与境界说虽有关系，但有本质差别，详见第四章。《人间词乙稿序》中的“意境”已经与《人间词话》中境界说颇为相近，但与《宋元戏曲考》中的“意境”差别较大，后者从《人间词话》中的自然说发展而来。这样，我们可以看清《人间词话》是王国维全面深刻地接受叔本华美学的标志，又是最后表现出叔氏具体美学观念重大影响的论著，此后叔本华的影响只能说表现在学术态度、美学方法和人生观方面，已经难于找到直接明确的文字证据来说明叔本华和王国维的关系，所以此后就划入了另外一个阶段——叔氏影响逐渐淡化的阶段。

上面我们概述了王国维接受叔本华的主要倾向和最重要的观念，但此时期一些具体观念的影响极少论及，我们再粗略列举

以示论述之全面同时也显示王氏接受范围之广阔。

《红楼梦评论》中举出与优美壮美相对的艺术感受为眩惑，眩惑把人从纯粹直观引向生活之欲，是叔本华概念"媚美"的翻译。不过这一概念与中国古代的乐论（艺术论）极为相近。《史记·乐书》载："君子乐得其道，小人乐得其欲，以道制欲则乐而不乱，以欲忘道，则惑而乐。"[22]直观到理念，如果以格义的方式来看，颇近于得道，王国维用词与《史记》相近，有可能考虑到了这一因素，王氏对《史记》非常熟悉。

文学艺术天才论毫无疑问是叔本华美学的重要内容。王国维 1907 年以前每每加以强调，但自古雅说提出后，逐渐倾向于非天才的审美趣味。

就文学类别的划分以及等级问题，王国维完全继承了叔本华的观念，把戏剧当作文学的最高等级，而悲剧又为最能显示文学天才者，抒情文学属于较低级的幼稚的文学，叙事文学既要天才，又要积累，是成熟天才的产品。

第四节 疏离时期

第四阶段是叔本华影响逐渐消失的阶段，开头几年，这种影响还是相当明显的，虽然王国维已不再提及叔本华。如叔本华美学的强调直观，王国维是完全接受的，到提出古雅说时，王氏已经开始重视后天的修养功夫了，以后几年着力于考证也较少涉及这一问题，到《宋元戏曲考》（1912）成书时，王国维的诗作中已竭力用典、使事，这说明他已不看重文学审美中的直观了。然而我们在《宋元戏曲考》中仍可看到叔氏直觉主义的影响："然元

剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰：有意境而已矣。何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。"[23]这是强调文章之妙在直观自然，只是这里没有境界说中以理念为核心的意思。

王国维此时的思考论证、抉疑发微的学术方法也颇得叔氏哲学精义，正如王国维称叔氏学说那样，思维"深邃"、"用语精审明晰"，这一点早为前人所发。王氏之弟王国华在其遗书序言中说："先兄治学之方，虽有类于乾、嘉诸老，而实非乾嘉诸老所能范围。其疑古也，不仅抉其理之所难符，而必寻其伪之所自出。其创新也，不仅罗其证之所应有，而必通其类例之所在。此有得于西欧学术精湛绵密之助也。"[24]我们已不必多论，我们只来看看王国维究竟是为何疏离了叔本华的。

罗振玉在《海宁王忠悫公传》中认为王国维与西方哲学包括叔本华哲学决裂是出于他的劝告："若尼采诸家学说，贱仁义，薄谦逊，非节制，欲创新文化以代旧文化，则流弊滋多。……公闻而愯然自怼以前所学未醇，乃取行箧《静庵文集》百余册，悉摧烧之。"[25]吴文祺斥其为骗人鬼话，且详加驳斥，不过并没有驳在点子上。罗振玉有厚恩于王氏，自己于小学史学亦功夫精湛，无可置疑，只是他不可能了解王国维造诣不浅的西方哲学，所以这段陈述与王国维的实际相差甚远，首先，他以尼采为王氏接受西方的代表就是轻重倒置，王国维受叔本华影响最大，康德次之，这已是公认的事实；其次，叔本华的伦理学是彻底的禁欲主义和谦卑主义，尽管他美学上"薄谦逊"，只要稍懂一点叔本华哲学，就知道他的伦理学和"贱仁义、薄谦逊、非节制"完全不挨边，罗氏冠以"尼采诸家"显然不通；再次，王国维论及尼采时，完全没

有宣扬其伦理学的意思，而且带否定意味，认为他的学说只不过是天才的自我安慰而已。说句公道话，王氏烧书，或许有之，罗氏也未必故意骗人，只不过在"做"文章而已。

王氏疏离叔本华的原因，其大者有三，其中《自序二》中已说出了两种：

一、他认为"哲学上之说，大都可爱者不可信，可信者不可爱。"他自认为已懂得了真理，而叔本华学说又是谬误，所以哲学使他痛苦。这种"可信不可爱"的论断是很荒唐的，说明王氏在西方哲学上确实"所学未醇"，这只要看到他所认为可信的冯特、斯宾塞在哲学史上已经不占有什么重要位置就可清楚。西方哲学不只包括认识论、本体论，同时包括价值论，在这一领域不存在绝对可信的学说。总之，"可爱不可信"是王国维抛弃叔本华的重要原因。

二、他深深地感到自己在哲学上缺乏创造力，"余之性质，欲为哲学家则感情苦多，而知力苦寡。""然为哲学家则不能，为哲学史家则又不喜，亦疲于哲学之一原因。"[26]而他又高自位置，不肯做二流学问家，这是他无法再受叔氏影响的第二个原因，他已经完全转变了学问方向，致力于史学、文字学，当然不可能再运用叔本华的具体观点了。人们都说"境界说"极具创造性，那只是假象，如果真具创造性的话，王国维未必会转向考证。详见第四章论述。

三、最后一个原因却并非最不重要的原因，那就是环境的改变，学术气氛的压力。1906年以前，罗振玉聘请王国维编辑《教育杂志》，任江苏师范学堂心理学、哲学教师，都给王国维致力西方哲学以机会和压力，王国维的良师益友藤田丰八也几乎一直和他在一起，给王国维了解叔本华以指导和砥砺，但罗振玉

1906年春，被清廷调为学部参事，1907年即推荐王国维任学部总务司行走，图书馆编辑。当时的学部在学术上是相当保守的，少有人把西方学术当作真正的学术，学部官员全部是以传统学术而挤上这个位置的，不在旧学上用功难以获得学术地位，这显然给王国维以极大压力，所以他到学部后不久就写了与叔本华和西方哲学的告别书：《自序》（一、二），同时，王国维到学部后，古籍资料的丰富以及新出材料都诱惑他转向国学（这些详见第九章）。

当然，内力不济和环境影响若没有发自内心的怀疑，都还不至于使王国维背离他曾如此迷恋的叔本华。所以，以上三条最根本的当推第一条，即王国维无法从信仰上接受叔本华思想（及西方哲学传统）中对一个不可证实的超验的彼岸世界的献身精神，尽管他欣赏这种精神在世俗生活中呈现出来的种种美学和道德表征，甚至感到十分可爱，但毕竟没有深及安身立命之根基。这就不能不使人想到，中西文化在最深层次上达到交融的根本障碍，是否正在于中西文化在信仰方式上的差异，即中国人不具备对彼岸世界的虔诚信仰，而只有对此岸现实可能性的信仰？

注 释

[1]《王国维遗书·静庵文集续编·自序》，页19。以下凡引王国维原文，未加特别说明者，均出自《王国维遗书》。《王国维遗书》系上海古籍出版社1983年9月影印商务印书馆民国29年在长沙出版的《海宁王静安先生遗书》。该书系王氏学生赵万里及其弟王国华编辑，比民国17年天津怡安堂出版，罗振玉编辑的《海宁王忠悫公遗书》收集王氏著作较为完备，而且校刻甚精。《王国维遗书》因系影印，所以页码也按卷单

独编码，而非按册编码。

[2]《静庵文集·论近年之学术界》，页93—94。

[3]《王国维哲学美学论文辑佚·哲学辩惑》，华东师范大学出版社，1993版，页6。

[4]《静庵文集自序》。

[5]《王国维哲学美学论文辑轶·叔本华像赞》，华东师范大学出版社，1993版，页172。

[6]《静庵文集·叔本华之哲学及其教育学说》，页25。

[7]《静庵文集·叔本华之哲学及其教育学说》，页26。

[8]《作为意志和表象的世界》，商务印书馆，1982版，页153。

[9]《静庵文集·叔本华之哲学及其教育学说》，页28。

[10]《静庵文集·叔本华之哲学及其教育学说》，页29。

[11]《王国维哲学美学论文辑佚·哲学辩惑》，华东师范大学出版社，1993版，页6。

[12]《静庵文集续编·自序二》，页21。

[13]《静庵文集·释理》，页28。

[14]《王国维学术研究论集》一，华东师范大学出版社，1983版，页318。

[15]《静庵文集续编·自序二》，页21。

[16]这一翻译容易引起误解，以为叔本华的Idee属于现实世界。其实"理念"自柏拉图起虽然被视为真正实在的东西，但同时也是彼岸世界的"理想"(Ideal)，相比之下日常现实反倒成了虚幻不实的。由此足见中西观念在转译过程中的错位。

[17]《静庵文集·叔本华与尼采》，页71—72。

[18]《静庵文集续编·文学小言》，页27。

[19]《静庵文集自序》。

[20]《静庵文集续编·原命》，页4。

[21]王国维曾写有《论政学疏》，其中论及西方道德与政治。见《海宁王忠悫公遗书》罗振玉所作《王忠悫公别传》。

[22]《史记会注考证》,文学古籍刊行社,1955版,页1689。

[23]《王国维遗书·宋元戏曲考》,页74。

[24]王国华:《王静安先生遗书序》,页2。

[25]《海宁王忠悫公遗书》,民国17年版,罗振玉《海宁王忠悫公传》页2。

[26]《静庵文集续编·自序二》,页21。

第 2 章

《红楼梦评论》研究

光绪之世，大张旗鼓的维新运动、革命运动掩盖了另一场或许更具深远文化意义的革命——学术思维方式的转化。

中国古代学术方式大体看来，可用支离汗漫概括。汉学不待说，从来就被有识者指斥为破碎，宋学也不例外，现代学者以西方学术的眼光整理出来的体系不足以文饰宋学的支离。甚至陆象山也指责朱熹学说支离。本文无法在这个问题上详细探讨，只引述本世纪初的两位学术巨子为此作证。有明一代乃宋学兴盛之时，王国维《沈乙庵先生七十寿序》(1919)直指为"苟且破碎"，[1]《哲学辨惑》(1903)也说："吾国古书大率繁散而无纪，残缺而不完，虽有真理，不易寻绎。"[2]章太炎《论诸子学》(1906)说："盖中国学说，其病多在汗漫，春秋以上，学说未兴，汉武以后，定一尊于孔子，虽欲放言高论，犹必以无碍孔氏为宗，强相援引，妄为皮傅。愈调和者，愈失其本真；愈附会者，愈违其解故。故中国之学，其失不在支离，而在汗漫。"[3]章太炎虽说"其失不在支离"，但汗漫既然为"强相援引，妄为皮傅"，必然导致支离。一种自成体系的思想不容随意附会。当然，支离汗漫的概

括并不是指传统学者不会整体地思考问题，他们恰恰习惯于整体然而并不明晰地思考、论述对象；也不是指他们缺乏抽象能力，他们的思考往往简易而不定，很少自觉地把思想系统化。当然，也有少数例外。

清末学术思维由琐碎含糊趋于系统清晰，动力是西方的冲击。经学以康有为为代表，其理论对于孔子学说虽为附会，但显示出了自觉的系统化趋势，在支离汗漫向整体系统的过渡中，因为他是以旧的材料为新体系作证，与以前附会方式不完全相同。史学理论以梁启超为代表，梁启超深愤传统史学的破碎，认为中国历史是一盘散沙，所以他竭力创建新史学，把社会作为具有普遍联系的整体予以研究。王国维以西方哲学史的研究方式对传统哲学思想进行整理，反映了哲学研究上的系统化趋势，《论性》、《释理》、《孔子之学说》都是明证。章太炎、刘师培的诸子研究则从另一角度显现出系统综合的趋势。而王国维的《红楼梦评论》（1904）是新的学术思维方式在文学研究上具体而微的标志，它毫无遮掩地显示了学术趋势的两大特征：一，受西方影响；二，系统观。一百多年来的旧红学，以至两千年来的文学批评极少例外地表现了旧的学术特征：或则空阔无征，或则雕章摘句，或则以玄谈为能事，或则以考证为全功。虽然也有“雕龙”者在，绝大多数学者着力于“雕虫”。《红楼梦评论》一反积习，是王国维以西方哲学美学研究文学作品的尝试，不仅为《红楼梦》研究开辟了新路向，也为中国文学批评史开创了新时代。它的整体系统观完全突破了传统文评的鉴赏评点模式，这不须多论，本章也不着意于这一点，只想就该文中王国维运用叔本华美学时的变形作出评述，并兼及对该文的批评文字。

第一节　搁置本体论根据

《红楼梦评论》中每每点明某些观念来源于叔本华，次年所写的《静庵文集·自序》更肯定该文立论全在于叔本华学说。确实，王国维借以解读《红楼梦》的观念都来自叔本华，不过对于叔本华的体系而言，却是有意无意地进行了选择和变形，以往论者忽视了这种接受中的变形，只在具体的观念上找对应处，这就无法站在更高的层次上把握《红楼梦评论》和王国维的思想。实际上任何接受研究都存在着这样一个课题，接受究竟是具体观念上的，还是系统的。如果只就一些具体观念着眼，就很难把握接受者与接受对象之间的关系。如果把接受者的思想作为一个系统与其接受对象比较，就会发现很多有价值的东西，诸如接受者的知识背景对接受过程的影响如何；接受中的变形表现出接受者怎样的思考；更扩展开来，研究同一时代许多人的接受过程，就可发现文化传统对整个文化影响过程有怎样的制约或促进作用，文化本身的选择有什么样的偏向。以往不少论者习惯于印象式地总结出一些接受的"规律"，但往往没有扎实的证据，而另外一些人着力于具体来源的考证，达不到系统观察的高度。

叔本华哲学是一个完整的形而上学体系，各个部分联系非常紧密。《作为意志和表象的世界》第一版序中叔本华曾开玩笑地说他的书必须读两遍，因为每一个部分都同样涵蕴着全体，正如全体涵蕴着各部分一样，没有一部分是首，也没有哪一部分是尾。[4]当然，这也只是无意地道出了解释学循环的原理。《作为意志和表象的世界》分四篇，依次为认识论、本体论、美学和伦理

学。本体论是叔本华哲学最具创造性的部分，在西方哲学史上，叔本华最先把意志当作世界的本体，在意志与知识二者中认为前者更根本，开现代非理性主义思潮之先河。叔氏认为世界的本质是意志，即一种全然盲目的冲动，宇宙万物都是意志的客体化，都表现出不可遏止的欲望。客体化从无机物、植物、动物到人构成从低到高的不同级别，级别越高，欲望越强烈。王国维不仅理解叔本华本体论的实质，而且也明白世界的本质即意志这一形而上学论断在哲学史上的意义，甚至因此把叔本华视为前所未有的哲学大师。《叔本华之哲学及其教育学说》对本体论系统介绍后有一段话说得很清楚，已为第一章所引："其有绍述汗德之说，而正其误谬，以组织完全之哲学系统者，叔本华一人而已矣。而汗德之说仅破坏的，而非建设的。彼憬然于形而上学之不可能，而欲以知识论易形而上学，故其说仅可谓之哲学之批评，未可谓之真正之哲学也。叔氏始由汗德之知识论而建设形而上学，复与美学伦理学以完全之系统，然则视叔氏为汗德之后继者，宁视汗德为叔氏之前驱者为妥也。"[5]这些论断显示出当时王国维对叔本华哲学的过分推崇。叔本华对于人的生存状态的描述不只是体验，而是立足于本体论之上的，尽管他的本体论论证和他的直觉主义认识论矛盾，实际上他只能凭信仰确立其意志本体，从逻辑上说完全站不住脚，但如果接受其本体论，他对生存状态的描述便显得有了深层的理论根据，仅仅在对生活本身考察的层次上是难以驳倒他的，王国维在《叔本华哲学及其教育学说》中完全复述了叔本华本体论和对人的欲望和痛苦状态的描摹，但在《红楼梦评论》中却只有一次提到"宇宙是一生活之欲"这一具有本体论意味的论断，主要是直接从人的生存层次上描述欲望本质及其产生的后果，并不从本体推导出来。他也

曾讲到意志，那只是受理智制约的心理学意义上的意志，不是本体论意义上的意志，如“若此物大不利于吾人，而吾人生活之意志为之破裂，因之意志遁去，而知力得为独立之作用，以深观其物，吾人谓此物曰壮美，而谓其感情曰壮美之情。”[6]这里的意志便不是作为世界基础的意志，而只是这种意志在人躯体中的体现——这是一般意义上的意志，叔本华有时也在这个层次上使用该词。王国维对人的生存状态的描述直接来自叔本华，研究者们十分清楚，《红楼梦评论》的某些段落是《作为意志和表象的世界》对应部分的改写，如第一章《人生及美术之概观》中最关键的一节：“生活之本质何？欲而已矣。欲之为性无厌，而其原生于不足。不足之状态，苦痛是也。既偿一欲，则此欲以终，然欲之被偿者一，而不偿者什佰〔原作伯〕。一欲既终，他欲随之，故究竟之慰藉，终不可得也。即使吾人之欲悉偿，而更无所欲之对象，倦厌之情即起而乘之。于是吾人自己之生活，若负之而不胜其重。故人生者，如钟表之摆，实往复于苦痛与倦厌之间者也，夫倦厌固可视为苦痛之一种。”[7]这是从《作为意志和表象的世界》第57节几处拼凑而来的，其中主要一处是：“欲求和挣扎是人的全部本质，完全可以和不能解除的口渴相比拟。但是一切欲求的基地却是需要，缺陷，也就是痛苦；所以，人从来就是痛苦的，由于他的本质就是落在痛苦的手心里的。如果相反，人因为他易于获得的满足随即消除了他的可欲之物而缺少了欲求的对象，那么，可怕的空虚和无聊就会袭击他，即是说人的存在和生存本身就会成为他不可忍受的重负。所以人生是在痛苦和无聊之间像钟摆一样的来回摆动着；事实上痛苦和无聊两者也就是人生的两种最后成分。”[8]不需多作说明就可知道上引两段文字的关系，《红楼梦评论》类似的改写还有不少，以下不再引

述，这里只以此一例说明王国维是在怎样的意义上说“立论全在于叔本华立脚地的”。不过，本体论才真正是叔本华的“立脚地”，而《红楼梦评论》却几乎没有涉及，从这种意义上说，王氏立论并不全在于叔氏立脚地。本来，《红楼梦评论》如果是一篇普通的文学批评，即使着力于文本和人生（世界）的关系，也并不一定要涉及本体论，但王国维却声明了与叔本华的密切关系，而在叔本华哲学中生活本质和世界本质是同一意志在不同层次的表现，几乎是不可分的，王国维把二者分离开来，不接受本体论部分，说明他有意无意中只想在生活本质层面上论人生和文学，这种选择变形与叔氏哲学比较，有利有弊，依效果看来利大于弊，使《红楼梦评论》更显得立论坚实，下面从两方面来分析其后果。

从消极方面看，首先，王国维既然从人生体验和观察角度强调生活的欲求和痛苦本质，而没有特别寻求本体论根据，那么他对生活的描述完全可以视为个人偏见，他是悲观主义者，认为人生总存在不足和痛苦，满足和欲望的交替方式是：不足（欲望）→满足→不足（无聊），但乐观主义者可以站在另一角度看待同一过程，即把人生视为不断满足的过程，甚至把不足当作满足的动力和条件，欲望和满足的交替方式是：不足→满足→不足→满足，就人生历程而言，有至死不足者，也有心满意足离开人世者，歌德的浮士德不就是在知足如意的状态中被引升天堂吗？这样，由对人生的概观推导出的批评《红楼梦》的理论前提就不够稳当。其次，王国维既然认为生存就是欲望和痛苦，所以顺理成章地接受叔本华的解脱说衡量《红楼梦》的价值，有许多人承认生存就是痛苦，他们却坚持人生的价值正在体验痛苦，“直面惨淡的人生”，那《红楼梦》中宝玉的解脱恰恰是懦夫对人生价值的逃避，应该予以贬斥了。王氏舍弃了叔氏形而上本体，面对这两

种对立的人生观就难找到暂时的避风港了。

就积极方面言之，叔本华形而上学本体论尽管作为哲学史上一种具有独创性的观点有其不可抹煞的价值，但其体系有内在矛盾，最根本的缺陷有二：他论证世界本体为意志与其认识论有逻辑矛盾（这是纯粹的哲学问题，不细论）；再说，即使承认世界本体即意志，他又把意志当成罪恶，这是一种认知与价值相对立的二元论观点，与中国传统文化的自然一元论倾向颇不协调，也令人难于赞同。所以说王国维舍弃其本体论，只是失去了暂时的避风港，反而应为没有和一个不可救药的形而上学体系绑在一起而庆幸，有些论者以对叔本华本体论的否定来指责《红楼梦评论》，这就是没有看到王国维的选择与舍弃的缘故。该文中，王氏直接批评了意志本体论。没有把作为本体的意志作为论证人生本质的基础，王国维对生活本质和状态的描述仍然有价值，对人生对文学的描述并非只有（而且没有）惟一的正确答案，任何形而上学体系都试图把自己的体系当作惟一答案，这就总会与其他理论处于对立状态，这在我看来是形而上学最根本的缺陷，王国维只描述了生存体验，至少可以和其他不同的体验共存，虽然他据此解读《红楼梦》出现某些失误，但事实上，至今无人能说已准确解读《红楼梦》，而且一般说来，《红楼梦评论》的解读方式是有价值的，也是迄今最有影响也最耐读的红学论文之一。

第二节　替换美学核心——理念

如果说《红楼梦评论》作为一篇文学评论可以不涉及本体论，王国维对叔氏本体的舍弃不见得完全出于自觉的话，那么王

国维不提"理念"这一叔氏美学的核心概念就绝对出于反复权衡了。叔本华认为理念是文学艺术的根本，对此他一而再，再而三地加以论证和强调："艺术的惟一源泉就是对理念的认识，它惟一的目标就是传达这一认识。"[9]"文艺的宗旨也是在于揭示理念——意志客体化的各级别——并且是以诗人心灵用以把握理念的明确性和生动性把它们传达于读者。"[10]叔本华的理念由改造柏拉图理念而来，简而言之，是意志的直接客体化，是没有欲望的认识主体直观到认识对象最真切的具象，而这种具象脱离了时空因果(详见第四章)。王国维《叔本华哲学及其教育学说》、《叔本华和尼采》等文对理念介绍得清楚而准确，(王氏一般译为"实念"，有时用"理念"译名，《论新学语之输入》译为"观念")而且这一观念对他的美学思想产生深远影响，境界说即以此为支点。不过王国维表述自己的审美观时并没有直接采用理念这一名词，这使得叔氏美学发生了某种变形，《人间词话》甚至使许多人不明其来源。我们暂只谈《红楼梦评论》，此文第一章美术概论部分从《叔本华哲学及其教育学说》中介绍叔氏美学部分改写而来，尤其论优美和壮美，文字改动也极少，关键性的理念一词却被故意去掉。据我推测，王国维可能考虑到读者的阅读理解问题，此时西方哲学才开始引介到中国，绝大多数读者不可能理解理念为何物，而文学评论与专门介绍哲学的论文不同，不能纠缠于对概念的详细解释，为不使读者对新概念产生误解或望而却步，省略了理念字样，大概在王氏看来，略去理念而保留其他叙述无碍于叔本华原意，但实际上对不懂叔本华者来说，无法通过《红楼梦评论》理解叔氏理念的实质，也就不可能真正理解王国维所说的优美壮美。王氏及其研究者都没能发现这一重大变形，对熟悉叔氏理念者而言，阅读《红楼梦评论》往往产生

自动补偿作用，即使未出现“理念”字样，也明白王氏在围绕该概念论述，我们如冷静地细细比较《叔本华哲学及其教育学说》与《红楼梦评论》两文中关于优美壮美阐释的对应段落，就能清楚地看到这种变形（两文段落分别简称甲、乙）：

> 甲：故美之知识，实念之知识也。而美之中又有优美与壮美之别。今有一物，令人忘利害之关系而玩之（而）不厌者，谓之曰优美之感情。若其物直接不利于吾人之意志，而意志为之破裂，唯由知识冥想其理念者，谓之曰壮美之感情。[11]
>
> 乙：而美之为物有两种：一曰优美，一曰壮美。苟一物焉，与吾人无利害之关系，而吾人之观之也，不观其关系，而但观其物；或吾人之心中，无丝毫生活之欲存，而其观物也，不视为与我有关系之物，而但视为外物，则今之所观者，非昔之所观也。此时吾心宁静之状态，名之曰优美之情，而谓此物曰优美。若此物大不利于吾人，而吾人生活之意志为之破裂，因之意志遁去，而知力得为独立之作用，以深观其物，吾人谓此物曰壮美，而谓其感情曰壮美之情。[12]

甲段前尚有对理念的详细解释的一段文字，乙段论优美比甲段多出的几句话即出自这段文字，甲段中“唯由知识冥想其理念者”乙段改为“而知力得为独立之作用，以深观其物”，乙段中未出现理念字样（《红楼梦评论》整篇都没有出现该词），仅从这段看，任何能准确理解文意者都会认为“深观其物”意指实体的物，尽管脱离了利害关系，却仍然是存在于具体时空中之“物”，但叔本华的理念却恰恰是超脱于时空，与纯粹主体融为一体的

东西(甲段前说得很清楚),但王国维可能认为就审美而言,不需要假设一个超出时空之外的主体,而只要有具体的形象就行了,所以换用了具有实体性的“物”,这样一来,就完全改变了叔本华美学的核心,使得《红楼梦评论》中对优美壮美的阐释都不是严格意义上的叔氏美学概念了,此所谓牵一发而动全身。

反过来说,要真正读懂《红楼梦评论》,必须了解叔本华,由于阅读心理效应和王国维的自述,读者自然会对王国维的变形处产生校正补偿作用,仍然觉得王国维完整地接受了叔本华美学,并以此评价《红楼梦》。不过这样的误读忽略了王氏的用心,显示了读者的粗心。

第三节 由天启到体悟

王国维确立《红楼梦》价值的最终根据是解脱说,解脱是指从生活之欲也即人的“原罪”中超然而出,解脱说是叔本华活剥基督教教旨植入其哲学体系的,乃其伦理学的落脚点。王国维认为《红楼梦》表现了各种各样的解脱方式,尤其是贾宝玉的解脱才具有真正伟大的价值,第四章《红楼梦之伦理学上之价值》开首说:“自上章观之,《红楼梦》者,悲剧中之悲剧也。其美学之价值即存乎此。然使无伦理学上之价值以继之,则其于美术上之价值,尚未可知也。今使为宝玉者,于黛玉即死之后,或感愤而自杀,或放废以终其身,则虽谓此书一无价值可也。何则?欲达解脱之域者,固不可不尝人世之忧患,然所贵乎忧患者,以其为解脱之手段故,非重忧患自身之价值也。”[13]王国维把写解脱当作文学作品的终极价值,其偏激是显而易见的,我们这里只

论述他对叔氏解脱说的误解。王国维于原罪、解脱目标的论述都符合叔氏原意，而且可以说是翻译和介绍，但王国维始终没能完全理解叔氏对解脱动力和原因的阐述，这可以说是他理解接受叔氏哲学的惟一重大失误，我在前面述及《红楼梦评论》中对本体论的舍弃，对理念的省略，都不能说明他没能理解叔本华，只是在解脱动力上，无论哪一篇文章都找不到他真正领会了叔氏意旨的证据。实质上，叔本华关于解脱动力的思想是对其意志本体论及其整个体系缺陷的一种无可奈何的补救，在某种程度上尚可称为有效措施，王国维没能发现这种补救的意义。

叔本华既认为世界本质是意志，意志是无尽的欲望，人强烈地体现了意志，人的认识都只是为盲目的意志服务的，无论理性认识还是直观认识，都是从意志自身产生的。[14]那么人怎么可能解脱呢？人寻求解脱不就是意志的表现吗？王国维在《叔本华与尼采》中曾借尼采之口（尼采也确曾指出过）怀疑叔本华的解脱寂灭之说："尼采亦以意志为人之本质，而独疑叔氏伦理学之寂灭说，谓欲寂灭此意志者，亦一意志也。"[15]《作为意志和表象的世界》花了相当篇幅一再指出通过纯粹直观或对人生痛苦的体验能使人超脱意志的束缚，不过这都是无根之谈，自相矛盾，体现意志的人怎么可能自动产生脱离欲望的纯粹直观？意志即欲望即痛苦即人生，人体验痛苦如何便能超脱意志？叔本华意识到了这种矛盾，在第四篇《世界作为意志再论》中就只好以"天惠之功"和信仰来解决这个问题了，他说"所以在这种信仰（按：指一种基督教的福音）中，首先是[说]我们人的处境原来是，在本质上是不幸的，于是我们需要解脱这个处境；其次是[说]我们自己在本质上是属于恶[这一面]的，是和恶如此紧密地缠在一起的，以致我们按规律和定则、亦即按动机所作的事情

决不能满足公道所要求的。也不能解救我们。解救只能由于信仰，也就是由于改换过的认识方式才能获得，而这个信仰又来自天惠，所以好像是从外来的"。[16]王国维未能理解"天惠之功"在叔氏哲学中之意义，拘拘于痛苦体验和领悟，他认为贾宝玉是因为饱经了生活和欲望之苦，又听《寄生曲》，读《胠箧》篇，所以最终达到解脱，这一解脱是中国式的解脱，而且王国维之所以未能理解"天惠之功"的说法，恐怕也和他习惯于道家和佛教对解脱的描述有关，中国文化中解脱的动力极少强调神秘的天启，只是注重人的天赋、体验痛苦、自我修炼以及体悟，如孟子的尽性，庄子的坐忘，禅宗的悟，道学家的体道，都认为人可以通过自身的努力达到解脱的境界，从来不强调外在的力量。这都是站在与叔本华完全不同的本体论立场看解脱，尽管叔氏也受佛教影响，就哲学体系而言则并不一致，他也接受了佛教的涅槃寂灭说，如果不借助于神秘主义，涅槃与其体系并不相容。

第四节　误读与贡献

以上我们讨论了《红楼梦评论》中王国维接受叔本华美学时三个方面的改变，下面我们探讨他运用叔氏观念解读评价《红楼梦》的价值和失误。

王国维对生活本质和现象的描述大都从叔本华来，已如前述，这不仅是接受，其实质是王国维借他人之酒杯，浇自己之块垒。王、叔确实具有相近的气质，那就是浓厚的悲观情绪，他倾心于叔氏的原因在此，带着特定眼光解读《红楼梦》的原因也在此。他的悲观主义人生观为解读《红楼梦》定下了基调和大致框

架，认为这部巨作写的就是人生痛苦及其解脱。王氏的悲观主义每遭人批判，公允地说来，《红楼梦》中的悲观情绪也确是很浓厚的，而且悲观主义植根于人性深处，悲观的气质并不是人的理智决定的，一方面取决于人的生理机能，另一方面取决于社会环境，悲观主义者对世界和人生的审察自有其深刻处，《红楼梦》对世俗人生的悲观审视未必不是使其显得深厚的原因之一。当然，任何一种人生观只要用逻辑去批评就会站不住脚，因为这是一个价值问题，不是逻辑认识问题，一些批评者就是混淆了这两类问题的界限，把《红楼梦评论》批评得一塌糊涂，实则自己的思维方式一塌糊涂。我以为《红楼梦》研究者自可以另一种人生观文艺观解读《红楼梦》，不必根本否定王国维的解读，而且正因为《红楼梦》表现的悲观情绪较浓厚，大致说来，其他解读还不一定有《红楼梦评论》那么令人信服。不过这并不意味着王国维的解读没有错误，仅就人生观而言，不存在正确错误问题，只存在积极消极问题，但就对小说的理解而言，某一论点的提出不能和小说的叙述出现矛盾，才能称得上合适。王国维把宝玉之“玉”看成生活之欲的象征就是一个大失误，《红楼梦》作者根本无意于用“通灵宝玉”（石头）象征任何抽象的意义，只把它当作贾宝玉或隐或现时离时合的替身，既表现出欲望，又显示出灵性——能够透悟人生即苦难的智慧——这是贾宝玉作为一个人自身具有的复杂性和矛盾性，《红楼梦》只不过照实写来而已。王国维所举第一回贾宝玉的来历和第一百十七回宝玉看破红尘，因此要把玉还给和尚，“玉”似乎指生活之欲，但第九十五回写宝玉失玉，请妙玉扶乩的预言乩语为：“噫，来无迹，去无踪，青埂峰下倚古松，欲追寻，山万重，入我门来一笑逢”，却是指悟入佛门才能遇到那块通灵玉，第一百十六回回目为“得通灵幻境悟仙缘，送

慈柩故乡全孝道"更表明通灵玉是悟仙得道的通行证，而第二十五回前后相隔几行就出现完全矛盾的说法，最知道通灵玉根柢的癞头和尚一面说："只因锻炼通灵后，便向人间惹是非"，却又说："那宝玉是灵的，只因为声色货利所迷，故此不灵了"，前一句指通灵乃色欲之因，后一句指宝玉是与声色货利相对立的灵根。尽管王国维对通灵玉的附会是错误的，却只能说明他的具体解读不准确，不能证明其所持人生观是错误的，任何人对任何文学作品的解读都可能失误，不能因此而否定其价值观，这是不同层次的问题。

王国维以两条价值标准来衡量《红楼梦》的价值，一为美学准则，一为伦理学准则，而且从根本上说美学准则可并入伦理学准则——解脱，王国维像叔本华一样，把美和善联系在一起，在他的观念中，美是短暂的善，善是永恒的美，美的目的在于善，善须以美为津梁，用解脱这一标准来说，美是暂时的解脱，善是长久的解脱，"独《红楼梦》者，同时与吾人以二者之救济"，[17]所以具有最高的价值。

王国维对《红楼梦》美学价值的论证首先是确认它写了"悲剧中之悲剧"而表现了永恒正义——所谓永恒正义指生活之欲是原罪，原罪必以生活的苦痛作为惩罚——而导致解脱。"悲剧之悲剧"也由叔本华而来，叔本华认为悲剧是文学体裁的高峰，而悲剧之悲剧为文学的最高峰。叔本华把悲剧分为三类"第一种之悲剧，由极恶之人，极其所有之能力，以交构之者。第二种，由于盲目的运命者。第三种之悲剧，由于剧中之人物之位置及关系而不得不然者；"[18]所谓悲剧之悲剧是指第三类，因为这类悲剧是必然的，悲剧主人公无可逃遁，而文学家把这种必然性表现得非常充分，应该说这类悲剧确实是最深刻地揭示了人间

悲剧的本质，第一类和第二类悲剧对人生悲剧的发掘远不如第三类透彻，尽管站在一个更深刻的视点看，这两类悲剧的本质与第三类并无实质性差异，只是经过了悲剧作家的扭曲而已。有人把希腊悲剧当成悲剧不可企及的高峰，如果从气势，从风格等方面来看，或许可以赞同，但如果从悲剧性这一点来看，这一评价是不准确的，因为希腊悲剧相对于近代悲剧而言，只是以一种幼稚的眼光来解释和描述人间的苦难，虽有不可再造的悲壮感，却没有也不可能达到现代悲剧的深刻感，尤其不可能像近现代悲剧那样真实丰满。叔本华对第三种悲剧的崇高评价本身即近代以来人类对自身命运认识深入化的结果。王国维既具有感受人间悲剧的心理体验，又具有接受近代悲剧观的智力，于是他就以此作为衡量悲剧的最高准则，在这一准则下，《红楼梦》就是悲剧中之悲剧，而且是中国文学史上惟一的悲剧中之悲剧。王国维以宝(玉)、黛(玉)、(宝)钗分合的必然的、具体的、令人信服的描写，来论证《红楼梦》是悲剧中之悲剧，因此而确立《红楼梦》的美学价值。同时也通过悲剧之悲剧，而把美学价值与伦理学价值相联系。这里需略加分析的是钱钟书对《红楼梦评论》的批评。

《谈艺录补订》对《红楼梦评论》几乎全盘否定，认为王国维既没能准确理解叔本华"悲剧之悲剧"的涵义，又不应该以叔本华哲学解读评价《红楼梦》。实际上，前一个方面是钱氏自己误读了叔本华，后一方面则似是批评观念上略有偏颇。钱钟书说："王氏于叔本华著作，口沫手胝，《红楼梦评论》中反复称述，据其说以断言《红楼梦》为'悲剧之悲剧'。贾母惩黛玉之孤僻而信金玉之邪说也；王夫人亲于薛氏、凤姐而忌黛玉之才慧也；袭人虑不容于寡妻也；宝玉畏不得于大母也；此种种原因，而木石遂不

得不离也。洵持之有故矣。然似于叔本华之道未尽，于其理未彻也。苟尽其道而彻其理，则当知木石因缘，徼幸成就，喜将变忧，佳耦始者或以怨耦终；遥闻声而相思相慕，习进前而渐疏渐厌，花红初无几日，月满不得连宵，好事徒成虚话，含饴还同嚼蜡。"[19]"苟本叔本华之说，则宝黛良缘虽就，而好逑渐至寇仇，'冤家'终为怨耦，方是'悲剧之悲剧'。"[20]钱氏谓王国维于"叔本华之道未尽，于其理未彻也"，实在不然。诚然，如钱氏所设想，《红楼梦》如果写"宝黛良缘虽就，而好逑渐至寇仇，'冤家'终为怨耦"，写得合情合理，确实也可称为"悲剧之悲剧"。但悲剧之悲剧的写法并非只有一种，叔本华虽然强调欲望满足以后的无聊也为痛苦之一种，并没有规定这一种便是最好的悲剧。如叔本华最赞赏的《浮士德》中玛格利特这一悲剧中之悲剧，就并不如钱氏所言一定得"好逑渐至寇仇"，玛格利特临刑前仍然热烈地爱着浮士德，显然绝不是怨偶，只不过因环境逼迫和良心之苦最后甘愿听从"主的裁判"。

钱氏的真正旨意还不仅在否定王国维把《红楼梦》当作悲剧之悲剧这一具体论断，而是想以此为凭据完全推翻王国维突破传统另立新宗的批评方式："王氏附会叔本华以阐释《红楼梦》，不免作法自弊也。盖自叔本华哲学言之，《红楼梦》未能穷理窟而抉道根；而自《红楼梦》小说言之，叔本华空扫万象，敛归一律，尝滴水知大海味，而不屑观海之澜。夫《红楼梦》，佳著也，叔本华哲学，玄谛也；利导则两美可以相得，强合则两贤必至相厄。此非仅《红楼梦》与叔本华哲学为然也。"[21]王国维以叔本华哲学批评《红楼梦》时确实存在一些毛病，而且解读也有不准确处，不过根本的问题是叔本华哲学有内在矛盾，尽管如此，《红楼梦评论》在用叔本华哲学批评《红楼梦》上仍有极大的价值，这种价

值还不仅在于创立了新的批评方式，就是在深刻揭示《红楼梦》某一方面的意旨上也所获不浅。文学批评不存在正确答案的问题，《红楼梦评论》的实质是借助人生哲学来批评文学作品中表现的人生，这可以作为一种重要的批评方式予以肯定，不一定只有形式批评或意义点评才有价值，尤其不应因王国维在选择理论和具体解读中出现某些失误而否定其在中国批评史上有深远意义的批评方法。

王国维的价值重心落在伦理学上，认为《红楼梦》若没有伦理上的价值，其美学价值也靠不住，因为美没有绝对价值，只有善才有绝对价值。《红楼梦》的伦理价值即它表现了各种解脱，尤其是贾宝玉经过痛苦的解脱过程。王国维虽然在理论上颇怀疑叔本华的解脱是否真能实现，但还是着力于论证《红楼梦》整个地是表现解脱，因此符合文学的最高理想。我们应该注意的是《红楼梦》究竟是否表现了解脱，或者更进一步，解脱是否其惟一主题，这样才能判定《红楼梦评论》的价值。《红楼梦》是一部内容广阔的小说，读者见仁见智，莫衷一是，这里不可能详细讨论，笔者只就这个问题简略地提出自己的看法以代替对《红楼梦评论》最重要的观点作出评价。《红楼梦》作者从理智上说来确实力图看破红尘，超脱现实，这种思想随处可见，以贾宝玉的结局尤为显著，整部小说的结构（这里姑认后四十回基本上贯彻了原作者的写作意图）作者都努力不过分粘着于现实，开篇构造了无稽神话（按：据甲戌抄本），最后以宝玉悟道为结，中间不断以幻境、禅机、仙缘等体现超越世俗力量的情节贯穿，这都说明解脱确实是《红楼梦》的主题。但细读《红楼梦》，就会深切地感到这只是主题之一，而且并不是最重要的一个，《红楼梦》的主要意旨在于怀念，甲戌本凡例的最后一段（后经改窜，阑入第一回）说

得很清楚："开卷即云'风尘怀闺秀'，则知作者本意原为记述当日闺友闺情，并非怨世骂时之书矣，虽一时有涉于世态，然亦不得不叙者，但非其本旨耳。阅者切记之。"[22]这段话对作者主旨讲得很清楚，本旨在怀念昔日的友情和爱情。凡例是作者或脂砚斋的真实表白，不像正文那样可以视为一种叙事手段，读脂砚斋评点更能加强这一看法，脂砚斋毫无疑问是最了解作者的。当然，怀念与解脱也许可以看作《红楼梦》中两个互为依存的主题，正是因为有对人生的深切依恋和对友情爱情的刻骨怀念，而生活又不可能回复逝去的岁月，才使作者无可奈何地寄希望于解脱，也正是贾宝玉在失去林黛玉与大观园这片净土后的出家更反衬出过去的温柔纯净的闺友闺情值得留恋与追忆，而且这也是整部《红楼梦》所表现的重点。所以王国维把解脱几乎当成了《红楼梦》的惟一主旨，是他过于沉溺于自身痛苦中产生的偏颇之见。究竟文学的价值依赖于解脱吗？这是读者应注意的。

注 释

[1]《王国维遗书·观堂集林·卷第二十三》，页26。

[2]《王国维哲学美学论文辑佚·哲学辨惑》，页5。

[3]转引自汤志钧：《章太炎年谱长编》，中华书局，1979版，页217。

[4]《作为意志和表象的世界》，商务印书馆，1982版，页2。

[5]《静庵文集·叔本华之哲学及其教育学说》，页26。

[6]《静庵文集·红楼梦评论》，页44。

[7]《静庵文集·红楼梦评论》，页41。

[8]《作为意志和表象的世界》，商务印书馆，1982版，页427。

[9]《作为意志和表象的世界》，商务印书馆，1982版，页258。

[10]《作为意志和表象的世界》，商务印书馆，1982版，页336。

[11]《静庵文集·叔本华之哲学及其教育学说》，页29。

[12]《静庵文集·红楼梦评论》,页43—44。

[13]《静庵文集·红楼梦评论》,页53。

[14]《作为意志和表象的世界》,页220。

[15]《静庵文集·叔本华与尼采》,页62。

[16]《作为意志和表象的世界》,页558。

[17]《静庵文集·红楼梦评论》,页59。

[18]《静庵文集·红楼梦评论》,页50。

[19]《谈艺录》,中华书局,1984版,页349。

[20]《谈艺录》,中华书局,1984版,页351。

[21]《谈艺录》,中华书局,1984版,页351。

[22]《脂砚斋重评石头记》(甲戌本),上海人民出版社,1975影印版,凡例。

第 3 章

形式之美论

随着中西文化交融的急速进展，晚清学术界，迫切感到汉语语汇对介绍表达西方思想日不敷用。尤其中国文化偏重于实用，与西方文化相比，抽象概念甚为不足，因此，西方文化的强势极大地促进了汉语词的产生和丰富。其途径颇为多样，或新造、或音译、或借用。相当重要的一条途径是采用汉语中原有词汇，与西方语言中某一意义相关的语词对应，于是西文中该词的其他中国传统文化中本不具有的涵义，随之附着于汉语词。这样使汉语词的表意功能增强，固然也因此而导致某些词语负荷过重或词义纷繁，却实质性地使西方思想在中国文化中生了根，融为现代中国文化的一个不可分离的成分。其意义尚不止此，因为语言与思维具有密切关系，有些哲学家甚至认为语言与思维同一，那么语言的丰富与变化意味着思维方式的转化，这对中华民族的影响更形深远。《古雅之在美学上之位置》中的“形式”一词的用法即显示了思维方式转化的途径。

第一节　形式论渊源

《古雅之在美学上之位置》(1907)是王国维惟一的美学专题论文,也是现代美学史上第一篇纯理论性论文。该文提出了"一切之美,皆形式之美"的著名论断,却在相当独特的语言规则下使用"形式"这一概念,致使读者难以准确把握其思想实质。本章论述王国维在运用"形式"一词时所遵循的语言规则,弄清他对形式的各种含义的运用,弄清"一切之美,皆形式之美"的意旨,同时论及叔本华、康德美学对他的形式论的影响,并探讨他所创造的新的美学范畴——古雅。

《古雅之在美学上之位置》的主要内容在论第二形式之美即古雅美,这是该文具有创造性之处,但我们先着重于他对形式之美的总体论述,既因为他把形式之美当成美的根本问题,也因为这方面与叔本华关系更密切。王国维在1904年集中介绍了叔本华哲学和美学以后,较少提及叔本华,[1]尽管他不时转述和化用叔氏美学观念。这是赵万里认为1905年后王国维"不复徘徊于叔氏之门矣",[2]冯友兰等人认为王氏接受西方哲学"始于康德,终于康德"的主要原因,[3]即以《古雅之在美学上之位置》而言,文中只提及康德、巴克(博克),却未提叔本华,而他的形式论是从叔氏的理念论脱胎转化而来。这只需熟悉叔本华美学,甚至只需熟悉王国维介绍过的叔氏思想就可清楚。鉴于读者不一定熟悉,下面仍稍予论证。

《古雅之在美学上之位置》第二节基本上是王国维《叔本华

之哲学及其教育学说》(1904)中一小段的改写，中间删去几行并另加入“自巴克及汗德之书出，学者殆视此为精密之分类矣。至古今学者对优美及宏壮之解释，各由其哲学系统之差别而各不同”两句，[4]这两句中应注意第二句，因为该句提示读者下文并非叙述巴克、康德的观点，而是与他的哲学系统有差别的观点——实即叔本华的观点。下面抄录两文中几乎对应的二小节文字：

> 美之性质，一言以蔽之曰：可爱玩而不可利用者是已。虽物之美者，有时亦足供吾人之利用，但人之视为美时，决不计及其可利用之点。其性质如是，故其价值亦存于美之自身，而不存乎其外。而美学上之区别美也，大率分为二种，曰优美，曰宏壮。……总而言之，则前者由一对象之形式不关于吾人之利害，遂使吾人忘利害之念，而以精神之全力沉浸于此对象之形式中。自然及艺术中普通之美，皆此类也。后者则由一对象之形式，越乎吾人知力所能驭之范围，或其形式大不利于吾人，而又觉其非人力所能抗，于是吾人保存自己之本能，遂越乎利害之观念外，而达观其对象之形式，如自然中之高山大川，烈风雷雨，艺术中伟大之宫室，悲惨之雕刻像、历史画、戏曲、小说等皆是也。(《古雅之在美学上之位置》)

《叔本华之哲学及其教育学说》除中间有一段介绍“美之知识，实念之知识”外，其他大致相同：

> 唯美之为物，不与吾人之利害相关系，而吾人观美

> 时，亦不知有一己之利害。何则？美之对象，非特别之物，而此物之种类之形式，又观之之我，非特别之我，而纯粹无欲之我也。……而美之中，又有优美与壮美之别。今有一物，令人忘利害之关系，而玩之而无厌者，谓之曰优美之感情。若其物直接不利于吾人之意志，而意志为之破裂，唯由知识冥想其理念者，谓之曰壮美之感情。[5]

应注意两点，王国维在接受叔本华初期把英文 sublime 译为“壮美”，后期译为“宏壮”；最后一句的“理念”即种类之形式，与第一小节中“对象的形式”指同一对象。很明显，《古雅之在美学上之位置》中的文字直接来自《叔本华哲学及其教育学说》(1904)，还应注意的是《古雅之在美学上之位置》中的“宏壮”不是康德的崇高概念。理由有二：康德的崇高非由静观对象之形式产生，而是“经历着一个瞬间的生命力的阻滞，而立刻继之以生命力的因而更加强烈的喷射。”[6]而且，康德认为“崇高不能含在任何感性的形式里，只涉及理性的观念。”[7]王国维的宏壮则须达观其对象之直观感性的形式，这都源自叔本华对理念和壮美的论述。

美的无关于利害的性质，来自康德和叔本华，对康德美学而言，这只是美的“契机”中的第一条，而对叔本华而言，是美的惟一条件。康德关于美的另外三个“契机”，包括美不涉及概念而普遍使人愉快、美是对象的形式没有目的的合目的性，以及美不凭借概念而必然使人产生快感，王国维在此处都没有提及，直到论古雅美的判断时才作为对照提出美的普遍性、必然性。

第二节 形式的特别用法

语言问题相当复杂。克罗齐认为语言是表现，语词没有固定意义。维特根斯坦也认为语词意义体现在每一具体情境中，人们表面上似乎遵守共同的语言规则，实际却在自说自话，所以人与人之间没法准确交流。《古雅之在美学上之位置》文中王国维对“形式”一词的使用就是按他自己潜在假设的规则运作。不过，语言作为交流工具，人类积累了无数个世代的经验，相对于每一个时代的实践目的而言，它似乎也达到了相当的精确程度，无论一个人语言运用多么独特，他总是在语言同一律的背景中实施自己的规则，所以只要细心体察其具体情境，熟悉他的文化背景，在较高的程度上准确把握本意还是有可能的。即如王国维，他的形式运用虽然损害了交流功能，但他仍然把自己的特殊用法限制在“形式”一词上，再通过正常语言进行诠释，所以仍有可能理解他的形式论。至于他为什么要选择这样的特殊用法，我认为这是由语言的表现性功能和交流性功能决定的，这两种倾向构成矛盾和张力，强调前一方面可使语词的内涵更丰富，可塑性更强。

《古雅之在美学上之位置》第二节中的形式是指叔本华所谓的“永恒形式”即理念，第三节的形式概念在不断变化，先在希腊人和康德的意义上使用，接着在叔本华的意义上运用，最后颇近于克罗齐和布洛克对形式的看法，把形式扩大到几乎无所不包的程度，也就是第三节开头的“一切之美，皆形式之美”这样一种纯粹定义式的用法，下面我们逐一分析其涵义。当然，先得了解

形式一词的意义。

形式一词仅从字面上看，中国魏晋时期即已存在，如《南史·颜延之传》中，即把形式当作事物的轮廓、外在形状使用："及孝武即位，又铸孝建四铢，所铸钱形式薄小，轮廓不成。"[8]这种意义应该是形式最具体的意义，也是汉语里的原始意义，正因为有此意义，近代日本以汉字"形式"来翻译西文中的形式概念(Form)，在西方语言中，Form 的日常意义与汉语中的形式相同。这一译名为晚清翻译界所接受。但西文中 Form 的引申义相当多，不能等同于 19 世纪以前汉语中的形式一词。仅就美学而言，波兰美学家 W. 塔达基维奇在其《西方美学概念史》(A History of Six Ideas)中即相当充分地梳理了"形式"在美学中的五种主要意义运用的源流，他分别称为形式 A、形式 B、形式 C、形式 D、形式 E，另外还指出形式的其他六种用法，包括现代新出现的意义。《古雅之在美学上之位置》中的形式，即具有五种重要意义中的三种，最后创造出近于西方现代的用法。按塔达基维奇的总结，形式 A 是指把形式当作事件各部分的排列，和构成事件的成分、元素是对立统一的关系，如曲调的形式是声音的排列顺序，这样形式之美在于比例、和谐，这是希腊人的形式观念；形式 B 指事物让人直接感觉到的一切，与内容对立，如诗歌中语词的声音是形式，语词的含义为内容，某些形式主义者强调这种形式；形式 C，指事物的轮廓，其对立面是质料，这是日常用法，与中国古代用法一样；形式 D 指事物的概念本质，是事物之所以成为该事物的决定性因素，与其对立的是偶因，这是亚里士多德创造的意义；形式 E 是指心灵对感性对象的作用，是康德提出来的，其对立物是从外部由经验给予心灵的东西。塔达基维奇的总结是渊博而谨慎的，他并没有罗列所有的观点，也就

没有提到叔本华对形式一词的特殊用法。叔本华认为在审美中，审美主体"把对象不当作个别事件，而是当作柏拉图的理念的认识，亦即当作事物全类的常住形式的认识"，[9]认为理念是个别事物的永恒形式，这实际上是沟通了亚里士多德的形式与柏拉图理念的关系。而且叔本华还把理念当作文学艺术表现的永恒内容，又把理念当成审美中的永恒形式，这种把内容形式同一的用法，对王国维"形式"论有着决定性影响，这在下面再论。当然，塔达基维奇也注意到了柏拉图理念可用"形式"来翻译。[10]

形式最基本的意义是希腊人的形式观念，是指审美对象的形状、线条、声音的高低和比例，在对称中统一，在变化中显示和谐，这就是他们的形式之美。所以几何图形是最美的，而且只有形式之美给人以纯粹快感。康德的优美和希腊人的形式之美相近，只是康德认为形式是认识主体赋予对象的，而希腊人则认为是对象的属性。不过康德认为最简单的几何图形不算很美，而像颜色、音调，"希腊风格的描绘，框缘或壁纸上的簇叶饰"等纯粹形式之美则和希腊观念一脉相承。王国维"就美之自身言之，则一切优美皆存于形式之对称变化及调和"，"建筑雕刻音乐之美之存在于形式固不俟论"中的形式就是在康德形式的意义和范围上使用的，他也把优美和形式联系在一起，这是他最谨慎的用法。

不过，王国维并没有想要坚持康德的形式概念，他接着马上把康德称为"无形式"的对象并入形式范围，扩大了形式的外延："至宏壮之对象，汗德虽谓之无形式，然以此种无形式之形式能唤起宏壮之情，故谓之形式之一种，无不可也。"康德不把崇高作为美的一种，而是把它当作与美并列的范畴，他认为美的对象是

有限的形式，而崇高的对象却是无限的，人的感官无法把握其形式，因此只能算是无形式，王国维认为崇高(宏壮)是美的一种，而且他设定了一个规则：只要能引起美感的对象就称作形式。这里就把“无形式”叫形式了。到此为止，王国维的形式还是指被感官认知的对象，随着上述规则的进一步运用，他突破了形式的感性特征：

> 就美术之种类言之，则建筑雕刻音乐之美之存于形式固不俟论，即图画诗歌之美之兼存于材质之意义者，亦以此等材质适于唤起美情故，亦得视为一种之形式焉。……戏曲小说之主人翁及其境遇，对文章之方面言之，则为材质，然对吾人之感情言之，则此等材质又为唤起美情之最适之形式。故除吾人之感情外，凡属于美之对象者，皆形式而非材质也。

这里王国维明确地表述出他对形式概念使用所遵循的规则：“凡属于美之对象者，皆形式而非材质也。”这一形式概念从实质上看与克罗齐、俄国形式主义者日尔蒙斯基、美国艺术哲学家布洛克甚为相近。[11]日尔蒙斯基断言：“倘若我们用‘形式的’这个词来指‘审美的’这个意思的话，那么全部内容的事实在艺术中都成了形式的现象。”[12]从直接渊源来说，形式兼为材质与形式，又明显与叔本华对理念的论述相似。[13]

叔本华的理念是文艺所要再现的内容，也就是王国维所谓的材质，但是在审美中，也即王国维所说的当它成为“美之对象”时，理念是事物种类的“常住形式”，也是“永恒的形式”，[14]理念这种一身二任的状态与王国维对形式的论述明显相近，尽管

并不相同，因为王国维的形式没有永恒形式的意思。

王国维对形式一词的用法是由最简单的基本的形式概念，一步一步扩大，最后扩展到几乎无所不包的程度，尽管是独特的，却是有着内在逻辑的，这种推展方式，在中国传统文论中不易找到先例，这就足以证明王国维对西学的接受已经深入到思维方式，而这种深入恰恰从语词的使用规则上显示出来，尤其是对叔本华理念既为内容又为形式的辩证表达方式的接受，显示出王国维学会了用辩证的眼光从对立的角度去看待现象。固然，据不少学者的说法，中国传统文化表现出明显的辩证思维特征。但中华民族的辩证思维与欧洲民族的辩证思维似有实质性的差别，西方哲学的辩证思维过程相当清晰（正确与否，另当别论），中国哲学则不然，这是可以明确区分的。

第三节 古雅说

王国维的古雅即第二形式之美是针对中国文学和艺术传统中占主要地位的摹古雕饰以及神韵、兴趣之美提出的，王国维认为这不仅是传统文艺的特征，也是中国文论的主要议题。

什么是第二形式？与第一形式分别何在？其分类根据是什么？西方美学传统一直偏重于艺术再现自然和人类客观存在的美，一直到叔本华，仍认为美在理念，而理念是客观的。当然，并非无人强调表现主观情感，但王国维是接受叔本华的，王氏认为凡属只要通过审美主体观照而不需要雕饰的客观存在的美可称为形式之美，即第一形式之美，包括优美、宏壮，康德把天才艺术家通过想像产生的意象称为第二自然，这种意象王氏也称为第

一形式。叔本华认为这种意象也是理念，是先验存在的，具有客观性。把上述两类第一形式传达出来，形成艺术品，艺术家的性情、气质和才能必定会给第一形式增加一些美的因素，增加的部分称为第二形式之美，即古雅。中国传统文艺强调表现性情的方面，无论神韵、性灵、兴趣等等都是指由艺术家赋予作品以主观个性，另外强调技巧，这些都属古雅之美。几乎所有艺术品都具有形式之美和古雅之美，但是当形式之美是引发美感的主因时，王氏把该作品称为第一形式，而古雅为引发美感的主因时，该作品就称为第二形式。古雅在西方文论中从未得到充分研究，王国维试图弥补这一空白。但一种更深层的目的是对中国传统的审美趣味进行总结和解释，同时为其独立价值辩护。这显示着王国维文化心态的变化。

在《红楼梦评论》时期，他基本上倾向于以叔本华美学观念评价文学传统，对他认为符合叔氏观念者，评价极高，称赞"《红楼梦》自足为我国美术上之惟一大著述"，[15]对于不能真正欣赏《红楼梦》的国人精神大加鞭挞，在《论哲学家与美术家之天职》等文中以康、叔的非功利性标准否定了传统的学术心态，即使在《古雅之在美学上之位置》写作前一年，他还否定了在《古雅之在美学上之位置》中认为有独立审美价值的模仿之文学。[16]到了《古雅之在美学上之位置》中，反而创造出一个美学范畴为缺乏叔氏所谓优美和壮美的文艺传统辩护了。这意味着他接受叔本华的激情已淡化，更冷静地评价传统，同时也表明他不再仅仅是接受，而在力图创造。不过即使是创造，他也从叔本华和康德那里获益不鲜。古雅的性质大都可以从康、叔的美学中找到契机。

首先，古雅是美的一种，具有美的普遍性质，那就是非功利性，这是古雅的根本价值所在："然则古雅之价值，遂远出优美及

宏壮之下乎？曰：不然。可爱玩而不可利用者，一切美术品之公性也，优美与宏壮然，古雅亦然，而以吾人玩其物也，无关于利用故，遂使吾人超出乎利害之范围外，而徜恍于缥缈宁静之域。”王国维美的非功利性思想来自康、叔，上文已述及，不再多论。

古雅与优美宏壮的差别在于前者是经验的、习得的，因而也是偶然的，而后二者则是先验的、普遍的、必然的，普遍性和必然性是康德为美总结的四个特征之二。也可从叔本华那里找到类似阐述。康德认为人对美具有共同感受力，这种感受力与生俱来，因此，虽然审美快感是特殊形式在特定审美主体心中引起的快感，却具有普遍性和必然性。王国维由此针对性地提出古雅的偶然性，不同时代、不同文化背景的人不易欣赏同一种古雅之美，古雅一般在艺术家的技巧中表现出来，正与天才的创造相反，由后天学习、训练而成，所以各不相同，能欣赏古雅由于偶然机缘。

古雅虽然比不上优美、宏壮，却是这二者得以表现必不可少的条件，又能够弥补作品中天才无法贯通之处：“优美及宏壮，必与古雅合，然后得显其固有之价值。不过优美及宏壮之原质愈显，则古雅之原质愈蔽。然吾人之所以感如此之美且壮者，实以表出之雅故，即以其美之第一形式，更以雅之第二形式表出之故也。”“以文学论，则虽最优美最宏壮之文学中，往往书有陪衬之篇，篇有陪衬之章，章有陪衬之句，句有陪衬之字。一切艺术，莫不如是。此等神兴枯竭之处，非以古雅弥缝之不可。”这些论点很可能受康德《判断力批判》第47节对于天才和摹仿才能、技巧训练的论述的启发，其中有近似的意思：“尽管机械的，作为单纯勤勉的和学习的艺术，和美的，作为天才的艺术，相互区别着，但究竟没有一美的艺术里面没有一些机械的东西，可以按照规则

来要约和遵守，这就是说有某些教学正则构成艺术的本质条件。"[17]康德区分了游戏的艺术与美的艺术，其根据在游戏的艺术是经验、训练而成的技能性的艺术，美的艺术是天才的灵感的艺术；同时游戏的艺术又与雇佣的艺术相区别，前者是自由的，而后者是有着实用目的的。王国维的古雅概念近似于康德游戏的艺术所产生的美感。而古雅正如下面将要述及的，是对中国传统审美趣味的概括，也就足以显示出中国传统艺术和审美趣味的经验性特征。由此可见王国维古雅的性质和功能从康德、叔本华那里受到启发。值得一提的是王国维还从美育实践、提高民族素质的角度，提出古雅有为优美、壮美所不及处："至论其实践之方面，则以古雅之能力，能由修养得之故，可为美育普及之津梁，虽中智以下之人，不能创造优美及宏壮之物者，亦得由修养而有古雅之创造力，又虽不能喻优美及宏壮之物者，亦得于优美宏壮之中之古雅之原质，或于古雅之创造物中得其直接之慰藉，故古雅之价值自美学上观之诚不能及优美及宏壮，然自其教育众庶之效言之，则虽谓其范围较大成效较著者可也。"[18]

不过古雅说的目的，同时也最具独创性的部分是王国维论证古雅具有独立价值，这在中国传统文人心目中不言而喻，而康德、叔本华都未论及，也是西方美学史未注意的。这不仅是个理论问题，它确实反映着东西方审美趣味的差异，这一观点的提出使本来存在却模糊不清的审美倾向突然变得非常醒目，这是需要真正浸润于传统文化而对西方又有深刻了解的人才能似乎不经意地提出来的。古雅不仅概括了特色鲜明的传统艺术如钟鼎、摹印、碑帖、书籍装帧等产生美感的原因，而且总括了传统文论概念如"神"、"韵"、"气"、"味"、"兴趣"、"性灵"等产生的审美

效果，从而解释了较少优美宏壮感的艺术得以发展的根源。古雅说与境界说刚好分别以第二形式和第一形式为研究对象，足可分庭抗礼，不过王国维此时虽论证了古雅有独立价值，却仍然认为“古雅之价值，自美学上观之诚不能及优美及宏壮”，《人间词话》也表露了同样的观念，说明他尚在叔本华、康德美学的笼罩下。

第四节 形式论评略

王国维形式论是中西文化开始全面交汇时美学领域显示出的积极成果，足以代表当时美学的水平，站在当代形式论高度看，也有不足之处，下面就其大者简略言之。

从积极方面看，王国维简洁地显示了西方形式论传统，既从现代形式论鼻祖康德那里获益，又领会了叔本华理念的实质，从而产生对形式的独特理解，这种理解与当代形式论颇有暗合处，显示出王国维形式论的现代性。

尤为可贵的是王国维创造了第二形式和古雅这两个美学范畴，分别和第一形式与优美宏壮对待，尽管在区分上有不尽妥当处，但就大致倾向而言，则显示出他深厚的审美素养和深刻的文化眼光，使中西审美情趣之别豁然醒目，其价值远高于后来一些美学家所作的区分。第一形式颇近于再现论，第二形式近于表现合技巧论，这从中西古典文艺的比较而言相当有理，只是不宜绝对化，而应看作大致倾向，事实上王国维自己也并未绝对化。

从消极方面看，王国维把第一形式和第二形式之分当成客观存在的分别而不是认识上的分别，这就把第一形式之美当成

自然存在的美，而事实并非如此。不仅任何一种美都必然带有艺术家和审美者的个性和情趣，而且艺术不存在离开表现和技巧的“材质”，王国维所谓的“材质”是生硬地剥离掉表现技巧因素的材质。从他举的例子中可以看得很清楚。他认为“夜阑更秉烛，相对如梦寐”，“今宵剩把银缸照，犹恐相逢是梦中”，“愿言思伯，甘心首疾”，“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”这四句诗、词的第一形式同，第二形式异，他的第一形式指的是共用了爱情“材质”，实际上，这四句诗句所表现的材质(即内容)恰恰就是在各自特定的上下语境，句式安排，语词运用，情境显现中让理想读者感受到的一切，而不是抽象的爱情，“爱情”一词只是人们为了方便抽象出来的，根本不存在抽象的爱情这一“材质”，爱情只存在于具体的方式和情境中，也就是说，上面四句诗表现的是四种不同的情绪和情境，内容完全不同，只是从某一方面看具有相似性，而从另一角度看可能完全相反，如第二句表现恋人相逢的惊喜，第四句表现不能相见的愁绪，可说是相反的“材质”。王国维犯了维特根斯坦所指出的把语言的抽象当成经验存在的错误。

第一形式第二形式之分还出现了另一种混淆，是由于他的疏忽造成的，他接受康德、叔本华有比喻性质的说法，并以此为据，把艺术家大脑中的“创造之新形式”即审美意象归入第一形式，而把“神”“韵”等艺术家个人情趣加于艺术品的审美效果归入古雅之美，这就使第一形式第二形式从认识上也难以区分了。“创造之新形式”既然是艺术家创造的，就必然带有艺术家气质和“神”“韵”，神韵不是在审美意象的传达过程中由技巧加进艺术品中去的，而是在审美意象的形成过程中即已渗透融会其中。正因为王国维混淆了这一点，所以不断引起研究者误解。

注 释

[1]1905年后，王国维在《文学小言》、《孔子之学说》、《自序》、《人间词话》未刊稿等文中提到叔本华。

[2]赵万里：《静安先生遗著选跋》，《王国维学术研究论集》第一辑，华东师范大学出版社，1983版，页318。

[3]冯友兰：《中国哲学史新编》第六册，人民出版社，1989版，页180。

[4]《静庵文集续编·古雅之在美学上之位置》，页23。

[5]《静庵文集》，页29。

[6]康德：《判断力批判》上卷，商务印书馆，1964版，页84。康德对崇高的论述前后并不一致。《判断力批判》第39节说："对于大自然的壮美(Erhaben，即崇高)的愉快，作为理性化的静观的愉快，固然也提出普遍同意的要求，……"，与上引文矛盾。

[7]康德：《判断力批判》上卷，商务印书馆，1964版，页84。

[8]《南史》，中华书局，1975版，页883。

[9]《作为意志和表象的世界》，页273。

[10]《西方美学概念史》，学苑出版社，1987版，页318。

[11]这种形式概念，塔达基维奇没有特别注意到。

[12]转引自韦勒克：《批评的诸种概念》，四川文艺出版社，1988版，页77。

[13]至于远溯其始源，也许可追溯到亚里士多德，他首次提出过形式与材质相互缠绕的观点，如砖瓦对泥土是形式，对房子是材质。

[14]《作为意志和表象的世界》，商务印书馆，1982版，页273、页250。

[15]《静庵文集·红楼梦评论》，页61。

[16]《静庵文集续编·文学小言》，人亦有言：名者，利之宾也。……故模仿之文学是文绣的文学与餔餟的文学之记号也。页28。

[17]《判断力批判》上卷，商务印书馆1964版，页156。

[18]《静庵文集续编·古雅之在美学上之位置》，页27。

第 4 章

境界说研究

人们已习惯于把王国维《人间词话》当作一个整体，实则不然，其中包含倾向不同的两种理论，其一为境界说，另一理论姑名之为自然说，自然说在《宋元戏曲考》中有进一步发展，而境界说在《人间词话》里已是最后定型。这两种理论在某些方面具有相似性，但有根本的差异，自然说主要承传统诗论中不事雕饰的审美观念而来，与叔本华关系较少，我们只详细探讨境界说的内涵及其来源，附带论及其发展过程和以往对它的研究。

境界说与叔本华哲学有关联，这已是学界共识，但如果指出境界说的全部观念直接来自叔本华《作为意志和表象的世界》，王国维只在选择传统文论概念，新创译名，融理论与批评为一体上显出创造性，仍会引起人们惊诧。可这是事实，本章试图加以论证，只是理解境界说和本章论证都需要熟悉叔本华哲学——尤其是《作为意志和表象的世界》第三篇——和王国维使用境界一词的具体语境。

叔本华断言"文艺的宗旨也是在于揭示理念——意志客体化的各级别——并且是以诗人心灵用以把握的明确性和生

动性把它们传达于读者。理念本质上是直观的。"[1]王国维的“境界”可以定义为：叔本华理念在文学作品中的真切对应物。

尽管上述结论是我在直接比较叔本华和王国维的独立研究中得出的，但还是应先对佛雏先生表示敬意，他在《“合乎自然”与“邻于理想”试解》一文和《王国维诗学研究》中已谨慎地表达了实质上相近的结论：

> 王氏的境界（意境）似可初步理解为：诗人在对某种创作对象（自然、人生）的静观中领悟并再现出来的，在内容上结合着‘自然’与‘理想’、‘一己之感情’与‘人类之感情’、‘真’与‘善’，在表现形式上结合着‘个象’与‘全体’、‘生动的直观’与‘深微的直观’的，具有典型性与独创性的一种有机的艺术画面。[2]

佛雏用一长串修饰语来代替理念一词，虽然在表述上似有不够准确处，但可以说是此前惟一抓住了实质的境界说研究者。他也曾提到境界以理念化为依归。不过佛雏一方面固然抓住了境界的本质，另一方面又因刻意显示其研究的周密，从而作出大量枝叶性的甚至可说是蛇足的论述，致使其结论未能被以后一大批研究者所接受，不少人仍在进行盲人摸象式的探索。当然，正如王国维《人间词话》删稿一四条所言：“非自有境界，古人亦不为我用。”[3]这些研究者自己没有体会到紧要处，对于别人的结论也难充分理解。鉴于此，本章将较详细地征引原文，以便弄清王国维观点的具体出处，增强说服力，祈读者勿谓引述太繁。

第一节 叔本华的纯粹直观和理念

叔本华的纯粹直观和理念关乎境界说根本，而且后者时被人误解，这里有必要先予介绍。叔本华认为世界的本质是意志，人们所感觉和认识的一切只是意志的表象。表象分直观表象和抽象表象。直观表象分为两个层次：理念和现象。现象指我们在普通直观中所认识到的世界，认识主体必定通过时间、空间、因果关系和相对于主体是客体这四种基本的认识形式感知对象，前三种形式总称充足理由律，又被称为摩耶之幕或个物化原理，凡通过摩耶之幕的认识都无法触及事物的实质。理念则是世界本质即意志的直接客体化，它只须也只能在最基本的认识形式中显现，这一形式就是相对于认识主体一切都是客体。意志在一切事物中均表现为意欲，于人为甚，但人通过某种"天惠之功"摆脱了一切欲望时，就成为纯粹主体，纯粹主体认识对象叫纯粹直观，叔本华一般简称为直观，为便于和普通的直观区别，以下或简称为静观，静观中的对象必定脱离了与认识主体的利害关系，而且是孤立绝缘的，即也脱离了自身一切时空因果关系，成为非常明确清晰真切而且完美的具体形象，这就是理念，静观和理念的显现完全同时，互相依存。静观是最高的认识境界，达到静观时，认识主体感觉不到欲望难偿的痛苦，只有心灵的恬静和愉悦，文艺和哲学的目的都是要引导读者达到静观理念的精神境界。叔本华的理念来源于柏拉图，在其手稿和原著中，理念前均加上"柏拉图的"这一修饰语，但实际上叔本华对柏拉图理念有所改造，为节省篇幅，且把其基本特征胪列如下：

一、理念是意志恰如其分的客体，只能为纯粹主体所认知；

二、理念由无机物到人构成一个序列，每一类或种属的事物具有一个理念，这一序列是意志客体化的不同级别；

三、理念是直观的而非抽象的，是最清晰的具象；

四、理念相对于个别事物而言是最真实同时又最理想最完美，理念是完全客观的；

五、理念永恒存在不变，个别事物是幻象，只在具体时空中存在；

六、理念具有生发性，一旦把握，可以产生无数表象；

七、理念对于纯粹认识主体来说既来源于自然又高于自然。

叔本华的理念虽然来源于柏拉图，但对文艺的看法完全不同，他断言认识理念是一切艺术的根源，而且传达理念是文艺的直接目的，各种艺术的差别只是传媒不同，而文学最为特殊，以概念表达理念，唤起读者的静观。

在对纯粹直观和理念略作介绍后，我们可以分析王国维的境界说了，《人间词话》中提及境界一词者近二十条，另外还有一些条目与之密切相关，下面就具有理论意义者分类论述。

第二节　写实与理想

《人间词话》第二、五条论境界和自然及理想的关系，以及自然、理想的辩证统一。

二　有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。然

二者颇难分别。因大诗人所造之境，必合乎自然，所写之境，亦必邻于理想故也。

五　自然中之物，互相关系，互相限制。然其写之于文学及美术中也，必遗其关系、限制之处。故虽写实家，亦理想家也。又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造，亦必从自然之法则。故虽理想家，亦写实家也。[4]

这里的理想和写实，既不是指浪漫主义和现实主义，也非指席勒的感伤诗和素朴诗，而是叔本华使用的概念——理想（理想主义）和摹仿自然（写实主义）——的译名。这两条的哲学根据在于叔本华的理念既具有真实性，又具有理想性，既来源于自然，又超乎自然。其实叔本华不愿意采用理想主义（idealism）和写实主义（realism）这两个词，因为这二词易引起误解，这在其手稿中说得很清楚，[5]王国维并不知道，因这两词沿用既久，《作为意志和表象的世界》亦偶尔用之，王国维便借用了，但他的论述实质和叔本华一样仍然否定了二词的准确性。上述两条的直接依据在《红楼梦评论》中引述的一段译文：

或有以美术家为模仿自然者。然彼苟无美之预想存于经验之前，则安从取自然中完全之物而模仿之，又以之与不完全者相区别哉？……故美之知识断非自经验的得之，即非后天的，而常为先天的；即不然，亦必其一部分常为先天的也。吾人于观人类之美后，始认其美；但在真正之美术家，其认识之也，极其明速之度，而其表出之也，胜乎自然之为。此由吾人之自身即意志，而于此所判断及发见者，乃意志于最高级之完全之客观化也。唯如是，吾人斯得有美之

预想。而在真正之天才，于美之预想外，更伴以非常之巧力。彼于特别之物中，认全体之理念，遂解自然之嗫嚅之言语而代言之，即以自然所百计而不能产出之美，现之于绘画及雕刻中，而若语自然曰："此即汝之所欲言而不得者也。"苟有判断之能力者，必将应之曰：是。唯如是，故希腊之天才，能发见人类之美之形式，而永为万世雕刻家之模范。唯如是，故吾人对自然于特别之境遇中所偶然成功者，而得认其美。此美之预想乃自先天中所知者，即理想的也，比其现于美术也，则为实际的。何则？此与后天中所与之自然相合故也。[6]

译文出自《作为意志和表象的世界》第45节，中间有删节，有误译，最后一句与原文相差较大，又恰恰是第二、五条词话的根据："所造之境合乎自然"，"而其构造亦必从自然之法律"很明显都是从"此与后天中所与之自然的相合故也"化出来的，而叔本华的原文为"作为这种理念从先验方面来补充大自然后验地提供出来的东西"，[7]王国维把"补充"理解为"相合"，这样本应是"超乎自然"就成了"合乎自然"了。但这一误译一方面固然是王氏的失误(或是故意改译以切合其论点)，另一方面却是因为他确实贯通地领会了叔本华哲学，因为合乎自然之说和叔本华的思想并不矛盾。《作为意志和表象的世界》中曾提及艺术品应像自然一样逼真，[8]但他的手稿中肯定得更加明确："但真实是艺术的极致。画与诗都应像自然本身那样真实；同时，应通过突出本质和特征，集中本质的表达，排除一切非本质的偶然的东西，使(柏拉图的)理念呈现出来，这样成为超出自然的理想真实。"[9]王国维和叔本华都是指作品中传达的理念(在王即境

界)要合乎自然或像自然一样。但"合乎自然"并非指诗人应合乎自然，在王国维和叔本华看来，诗人本身是自然的一部分，只有超乎自然的关系，达到纯粹直观，才能认识并再现理念。不过严格说来，王国维在选择用词——合乎——上有可商榷处，尽管他在理解上并无大错。上面几段引文是"合乎自然"和"邻于理想"的详细注脚，这里不必再解析了。

"自然中之物，互相关系，互相限制。然其写之于文学及美术中也，必遗其关系、限制之处"直接来自《作为意志和表象的世界》第37节，王国维《叔本华和尼采》中引文："美术则不然，固无往而不得其息肩之所也，彼由理由结论(按：指因果律)之长流中，拾其静观之对象，而使之孤立于吾前，而此特别之对象，其在科学中也，则藐然全体之一部分耳，而在美术中，则遽而代表其物之种族之全体，空间、时间之形式对此而失效，关系之法则至此而穷于用，故此时之对象，非个物而但其实念也。"[10]"实念"即理念的译名，诗人在静观和再现对象时，必须使对象摆脱一切时空因果关系，才能达到"实念"，才能创造出境界，从这里也可反证王国维的境界就是理念在作品中的对应物。

"其材料必求之于自然"，这一句叔本华也说得很明白："被体会了的理念是任何地道艺术作品真正的和惟一的源泉，理念就其显著的原始性说，只能是从生活自身，从大自然，从这世界汲取来的，"[11]这意味着构成境界的材料并不是空想的，虽然以美的预期为基础，却要以经验为原料。"而其构造，亦必从自然之法律。"这一构造，指每一事物的内部结构不是指事物间的关系，否则就与该条的前面两句话矛盾了。

就上述两条的意义，研究界争论已久，关键原因是王国维没有明确提及他的境界说和叔本华的关系。从这一小节的最先一

段引文中，我们就注意到王国维合乎自然、邻于理想的境界与叔本华的理念都是理想的典型，这在石冲白的译文中更明确。[12]这一点李泽厚最先提及，但他似乎没有从叔本华那里找到根据。

第三节　有我之境与无我之境

《人间词话》第三、四条就境界形成过程的差别和引起不同的美感分为有我之境和无我之境。

> 三　有有我之境，有无我之境。"泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去。""可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮。"有我之境也。"采菊东篱下，悠然见南山。""寒波澹澹起，白鸟悠悠下。"无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者为多。然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。
>
> 四　无我之境，人惟于静中得之。有我之境，于由动之静时得之。故一优美，一宏壮也。[13]

朱光潜根据他所接受的移情说来解释有我之境和无我之境，分别称为同物之境、超物之境，实在是弄错了理论来源的缘故。王国维的有我之境实指审美主体在达到产生美感所需要的纯粹直观之前，须经过一个有意志摆脱审美对象给予主体的威胁和其他利害关系的过程，这一过程因为需要意志的努力，王国维把它当作"动"的阶段，经此努力而达到静观，这就是"由动之

静”，从对象中静观出理念，表之于作品的境界，审美主体从这一过程中产生的美感就为宏壮（壮美）；而无我之境是指审美对象迎合主体的纯粹直观，审美主体轻易地达至静观状态，这时产生的美感为优美，因为不需要意志的努力，所以说“惟于静中得之”，把静观之对象再现于作品就为无我之境。“有我之境”中的我，指带着意志与欲求的我，这时以我观物，则外物染上主观的色彩，不过仍然需要静观，才能有境界。这里来自叔本华对所谓抒情诗（主观诗）的论述：“抒情诗因为主观成分最重，所以是最容易的一种诗体。……因为写这种诗，只要在激动的那一瞬间能够对自己的情况有一种生动的直观。”[14]“所以，在抒情诗和抒情心境中，欲望（个人目的之利益）与眼前景物的纯粹观照奇妙地彼此交织；这两者之间的关系是可以寻求可以想像的：主体的情调，意志的影响，授予静观的环境以它的色彩，而环境又再把色彩反映给意志：正式的抒情诗就是这一离一合的全部心情的表现。”[15]叔本华把抒情诗称为主观诗，而王国维《人间词话》手稿中“何者为物”之后，还有一句：“此即主观诗与客观诗之所由分也”。不过正像叔本华对抒情诗的论述与其纯粹直观的美学不一致，王国维也继承了这种不一致，这在下节再论。尼采曾指出过这种矛盾。《悲剧的诞生》在引述了叔本华论述抒情诗的一段文字后说：“我们宁可主张，叔本华依然用来当作价值尺度并据以划分艺术的那个对立，即主观艺术与客观艺术的对立，在美学中是根本不适用的。在这里，主体，即愿望着的和追求着一己目的的个人，只能看作艺术的敌人，不能看作艺术的泉源。”[16]佛雏对第三条前半截和第四条都按照王国维本意作出了阐释，这里只列出其具体出处。

王国维在《叔本华之哲学及其教育学说》中对优美和壮美进

行了分别，如前所引：

故美之知识，实念之知识也，而美之中，又有优美与壮美之别。今有一物，令人忘利害之关系，而玩之而不厌者，谓之优美之感情，若其物直接不利于吾人之意志，而意志为之破裂，唯由知识冥想其理念者，谓之曰壮美之感情。

对照这段引文和第三、四条，可以很清楚地看出境界即理念化身，这且不论，该文主要介绍叔本华的本体论、认识论及教育学说，对优美壮美的形成过程尚嫌语焉不详。对此叔本华在《作为意志和表象的世界》中用了三节细加论述，下面两小段是王国维的直接材料来源：

1. 可是区分壮美和优美的东西恰好只是这主观方面所规定的一种特殊状态。这就是说任何审美的观赏所要求的以它为前提的纯粹而无意志的认识状况究竟是在客体邀请，吸引(人们)观赏时，毫无抵抗地，仅仅是由于意志从意识中消逝自然而然出现的呢，或者是要由于自觉自愿超脱意志才争取得来的呢，并且(这时)观赏的对象本身对于意志本有着一个不利的敌对的关系，惦念这一关系就会取消(审美的)观赏——这就是优美和壮美之间的区别。

2. 所以壮美感和优美感的不同就是这样一个区别：如果是优美，纯粹认识无庸斗争就占了上风，其时客体的美，亦即客体使理念的认识更为容易的那种本性，无阻碍地，因而不动声色地就把意志和为意志服役的，对于关系的认识推出意识之外了，使意识剩下来作为认识的纯粹主体，以致

对于意志任何回忆都没留下来了。如果是壮美则与此相反，那种纯粹认识的状况先通过有意地，强有力地挣脱该物体对意志那些被认为不利的关系，通过自由的有意识相伴的超脱于意志以及与意志攸关的认识之上，才能获得，这种超脱不仅必须以意识获得、而且要以意识来保留。[17]

这样，三、四条中的主要概念就豁然而解了。不过我们仍可以追寻王国维使用“以物观物”这类词的来源。王国维领会了叔本华的纯粹直观后，在中国哲学史中找寻相近的概念，他认为邵雍的“反观”与叔本华的静观相近，所以借用了邵雍的一些术语：“圣人所以能一万物之情者，谓其能反观也。所以谓之反观者，不以我观物也。不以我观物者，以物观物之谓也。既能以物观物，又安有我于其间哉？”[18]

第三条最末一句令朱光潜指责王国维没有道出理由来，[19]又每被后来论者忽略其理论意义：“古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。”这里暗示无我之境高妙。朱光潜为他找的理由是超物之境隐而深，同物之境显而浅，这与王国维原意相去甚远。王国维的根据在于叔本华确立的美之高下的两条准则之一：“不过一物之所以比另一物更美，则是由于该物体使得纯粹客观的观赏更加容易了，是由于它迁就、迎合这种观赏，甚至好像是在迫使人来作如是的观赏，这时我们就说该物很美。”[20]联系此段与上面对优美、壮美，有我之境、无我之境的论述，很容易看出，王国维的无我之境本质上就比有我之境更美，因为它根本不须审美主体作有意志的努力就能进入审美静观，而有我之境则须挣脱利害之网。那么是不是一切优美胜过壮美呢？不，叔本华还提出了另

一条比较美之高下的准则，那就是理念的级别越高，越能引起美感，但当艺术品再现的理念级别相当时，优美必定比壮美更美。

这里我们顺便讨论一下比较境界高下的第八条：

> 八　境界有大小，不以是而分优劣。“细雨鱼儿出，微风燕子斜”何遽不若“落日照大旗，马鸣风萧萧”，“宝帘闲挂小银钩”何遽不若“雾失楼台，月迷津渡”也？[21]

这一条从来没有人表示过争论和疑义，但也没人去追寻其理论根据。此条是根据叔本华认为任何事物都有理念，无论大小（注意，不是无论高下），只要静观其理念，就能产生美感，同一级别的理念不以事物的大小定美感的高低：“既然一方面我们任何现成事物都可以纯客观地在一切关系之外加以观察，既然在另一方面意志又在每一事物呈现于其客体的某一级别上，从而该事物就是一个理念的表现，那就也可以说任何一事物都是美的——至于最微不足道的事物也容许人们作纯粹客观的不带意志的观赏，并且由此而证实它的美。”[22]不过叔本华在这段话以后马上提出了比较美的两条标准，而王国维的《人间词话》第八条却只顾从上面引文中推论，没有顾及另外两条标准了。第八条中所举的两组例句恰恰与第三条中的判断美的标准不一致。按照王氏的标准，无我之境比有我之境高妙，每一组的前一例句即属于“小境界”的不仅不比后一例“劣”，而且应该更“优”。就第二组而言，“雾失楼台，月迷津渡”与已被王举为有我之境的“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”同为秦观《踏莎行》上阙中两句，而且同属有我之境，而“宝帘闲挂小银钩”显然属于无我之境，产生优美感，那么反而证明“小境界”比“大境界”更美了。其

实，对美的境界强分高下，并非明智之举。尤其试图提出一个抽象的比较准则更是不可能，叔本华的两条美的标准常常是互相矛盾的。

第四节 境界本质——再现理念显示意志

《人间词话》第六、七条看似关系不大，王国维把它们排列在一起却是有用意的，它们都意味着境界的根本内容是什么。

> 六 境非独谓景物也，喜怒哀乐，亦人心中之一境界。故能写真景物，真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。
>
> 七 “红杏枝头春意闹。”著一“闹”字，而境界全出。“云破月来花弄影。”著一“弄”字，而境界全出矣。[23]

叔本华的时代是浪漫主义兴起的时代，文学的表现理论有取再现理论而代之之势，但叔本华的美学观念本质上是再现的，其目的在于认识世界，他认为艺术只不过是唤起人们静观理念的手段，而且是通过再现理念于作品中这样一种方式，当然，再现理念与再现自然并不相同。他的理念是客观的，从根本上说再现理念是古典主义的，但这一观念不能完全解释文学艺术，只能说明其性质的某一方面。叔本华非常熟悉并经常引用的诗人拜伦的许多诗都是纯粹的抒情诗，是表现自己的感情的，叔本华不可能不注意这一点，因此他对抒情诗的论述与他的文学认识本质论产生一种内在矛盾。他主要站在自己的解脱哲学这一边，一方面坚持诗人反观自己的感情，也能静观到人的理念，这

样与他的整个美学一致，另一方面，认为抒情诗的本质在于"充满歌唱者的意识的是意志的主体，亦即他本人的欲求，并且每每是作为解放了的，满足了的欲求（快乐），更常是受阻抑的欲求（悲伤），不过总是作为感动，作为激情，作为波动的心境。"[24]很明显，这里与他一贯要求的诗人应该是摆脱欲望的纯粹认识主体相矛盾（尼采曾指出过这种矛盾，请参看《悲剧的诞生》页20）。王国维也继承了叔本华这两个方面，一方面发展为境界说，另一方面与传统文论崇尚自然的倾向结合，发展为自然说，因他采用词话方式，人们不易发现其内在矛盾。在第六、七条中，王氏主要还是站在境界说这一面，他说的"喜怒哀乐，亦人心中之一境界"中的境界，不是他一般所指的理念的对应物，而是感情经过静观（反观）产生的理念本身，诗人反观自己的感情——即不动情地静观已发生过的感情——就产生了理念，把这理念写入诗中，便是"写真景物、真感情者，谓之有境界"中的境界，不明白这种转换，就会无法领会第六条的真谛。这种境界因为再现了人的理念，也就显示出了人的欲望本质——意志。王国维强调写真感情，因为只有静观自己的感情时，诗人才能把理念显现得真切，才能唤起别人的静观。这也是王国维赞赏诗人"感自己之所感"的原因。喜怒哀乐之情都显示出人的无穷欲望，但王氏认为写痛苦感情的作品最易使读者认清生命的本质，从而引发拒绝生命意志的静观，得到暂时的解脱，把痛苦表现得越深沉，越普遍，就越能达到拒绝意志的目的，这就是"一切文学，余爱以血书者"引文的叔本华美学背景，也是王国维爱李后主之词胜于宋徽宗之词，爱忧生忧世之诗胜于欢愉喜乐之诗的根本原因，王国维为传统的诗歌见解"欢愉之辞难工，愁苦之言易巧"（韩愈）的不平之鸣，找到了他认为洞彻了生活本质的哲学

依据，灌注了新的内涵。

写真感情是为了显示世界的本质是意志，写真景物也是如此。叔本华认为从无机物、植物、动物到人都是意志客体化的不同级别，这些都显露着意欲。王国维之所以看重“红杏枝头春意闹”和“云破月来花弄影”中的“闹”和“弄”这两个动词，就是因为它们极富表现力地把大自然的欲望和意志活生生地写了出来，这就揭示了各自的本质，因此，王国维击节叹赏：境界全出。另如他举“水面清圆，一一风荷举”为得物之神理者，也是因一“举”字。王国维的一首词《蝶恋花·落落盘根》最后一句写树木“总为自家生意遂，人间爱道为渠媚”[25]可证实上述论点。王氏把传统佳句纳入他的阐释体系，确实为其增色不少，同时也表明他选择的体系具有相当的涵盖力。

第五节　隔与不隔

隔与不隔是《人间词话》中另一关于境界根本的理论问题，第三十六、三十九、四十、四十一条都涉及这一问题。

> 三十六　美成《青玉案》（当作《苏幕遮》）词：“叶上初阳干宿雨。水面清圆，一一风荷举。”此真能得荷之神理者。觉白石《念奴娇》、《惜红衣》二词，犹有隔雾看花之恨。
>
> 三十九　白石写景之作，如“二十四桥仍在，波心荡、冷月无声。”“数峰清苦，商略黄昏雨。”“高树晚蝉，说西风消息。”虽格韵高绝，然如雾里看花，终隔一层。梅溪、梦窗诸家写景之病，皆在一“隔”字。北宋风流，渡江遂绝。抑真有

运会存乎其间耶?

四十 问隔与不隔之别。曰:陶谢之诗不隔,延年则稍隔矣。东坡之诗不隔,山谷则稍隔矣。“池塘生春草”、“空梁落燕泥”等二句,妙处唯在不隔。词亦如是。即以一人一词论,如欧阳公《少年游》咏春草上半阕云:“阑干十二独凭春,晴碧远连云。千里万里,二月三月,行色苦愁人”,语语都在目前,便是不隔。至云“谢家池上,江淹浦畔”则隔矣。白石《翠楼吟》:“此地,宜有词仙,拥素云黄鹤,与君游戏。玉梯凝望久,叹芳草萋萋千里”,便是不隔。至“酒祓清愁,花消英气”则隔矣。然南宋词虽不隔处,比之前人,自有浅深厚薄之别。

四十一 “生年不满百,常怀千岁忧。昼短苦夜长,何不秉烛游?”“服食求神仙,多为药所误。不如饮美酒,被服纨与素。”写情如此,方为不隔。“采菊东篱下,悠然见南山。山气日夕佳,飞鸟相与还。”“天似穹庐,笼盖四野。天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。”写景如此,方为不隔。

朱光潜把隔与不隔分别当作隐和显,不关王氏本旨,所以他举的反驳王氏的例句都不恰当。如他认为写情须含蓄深永,也就是要隐,以李白“玉阶生白露,夜久侵罗袜,却下水晶帘,玲珑望秋月”以及晏几道“昨夜西风凋碧树,独上高楼,望尽天涯路”作为例证,[26]但站在王国维立场上,这两例恰恰“语语如在目前”,是不隔的佳句。因朱光潜目标大,就成了后来者的靶子。叶嘉莹在批评了朱氏的观点后,提出了自己的见解,她认为“只要其(诗人)能有真切之感受并能予以真切之表达,则便都可达到‘不隔’的境界。所以缺乏真切的感受或不能予以真切的表

达，应该才是真正造成‘隔’的主要原因。”[27]她确实看到了隔不隔的原因，但这只是表层的原因，相对于深层根源而言又只是一种结果，所以仍没有触及问题的关键，隔与不隔的关键在于能不能静观到理念。王国维为何采用隔与不隔这两个词呢？在用词上可能从刘熙载的《艺概》而来，本质上很有可能是从叔本华借用的梵语比喻“摩耶之幕”而来，认识和审美主体如果“隔”一张摩耶之幕，就直观不到理念，只能看到模糊的表象——现象，而纯粹直观则能真切地直观理念，便是“不隔”，这样，隔、不隔与其境界说密切相关。王国维的隔与不隔基本上是从上述两个方面来说的，但另外还有一种附带的，也来自于叔本华论述的意义。前面已指出，王国维的境界是理念在作品中的真切表出，首先，诗人必须能够静观到理念；其次，当理念在文本中传达出来后须能唤起读者的静观。这两个条件都达到了，作品中的情境就可称为不隔，只要一个条件没有达到，便是隔。叔本华的理念本身是具象，非常清晰，只能是直观的，当诗人没有直观到理念时，他写出的情境必定模糊不清，不可能显示事物的本质和神理。王国维在第三十六条中说周邦彦的《青玉案》（当为《苏幕遮》）不隔，就是因为诗人直观到了“荷之神理”，而姜夔《念奴娇》中写荷时的“翠叶吹凉，玉容消酒，更洒菰蒲雨。嫣然摇动，冷香飞上诗句”，则只是就荷的表面特征产生联想，没有把握其理念，所以就有了隔雾看花之恨。王氏在《叔本华之哲学及其教育学说》中说：“唯诗歌一道［并戏剧小说言之］，虽借概念之助以唤起吾人之直观，然其价值全存于其能直观与否，诗之所以多用比兴者，其源全由于此也”，[28]几乎是叔本华原文直译，这是隔不隔第二层含义的依据。诗人即使直观到了理念，但他表达时未能真切，反而用一些需经过读者反复思索和联想，甚至需要特别的

知识才能勉强明白的概念，这就失去了理念的直观性。他举的"谢家池上，江淹浦畔"隔的毛病就在于此。王国维反对用典、隶事、用代字的根本原因也在此，凡属这样的作品，都不能称为有境界，因为没有真切地再现理念。

王国维在第四十一条中还提到："'生年不满百，常怀千岁忧，昼短苦夜长，何不秉烛游？''服食求神仙，多为药所误；不如饮美酒，被服纨与素。'写情如此，方为不隔。"[29]他赞赏不事矫饰，直抒胸臆的抒情诗，甚至那些他称为淫鄙之尤的情诗，这是与其境界说不一致的。前面我们论述过叔本华对抒情诗的看法与其整个美学理论不一致，王国维也继承了他的这一次要方面，这就是高度评价没有经过摆脱欲望而静观的过程，直接抒写强烈感情的诗。这些诗让读者在观赏作品时体验同样的情感。像"生年不满百，常怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游？"就是脱口而出，不假静观的诗。这一观念在《人间词话》里已经形成，后来逐渐发展，在《宋元戏曲考》里成为主要理论观点。佛雏想把它纳入境界说的范围，就显得牵强和矛盾。对于直抒胸臆的诗而言，隔不隔就不是能不能直观的问题，而是感情抒发得自然不自然的问题了。正因为隔不隔不完全在于能否直观理念，所以在论隔与不隔的这四条词话里，王国维都没有提及境界二字，这是他措词的严谨处。

第六节　赤子之心

境界说所根据的理论具有完整的体系，而境界说的表述却很零散，如果不找到境界与理念的对应关系，不熟悉叔本华的美学观念，很不容易发现《人间词话》的内在条理，《人间词话》发表

后八十多年尚无定夺的争论可为明证。上面我们论述了关于境界本质的一些条目，还有一些是派生的，次要的，对这些条目的研究，一方面可以使我们更准确全面地把握境界说，另一方面也是王、叔关系的佐证。

> 十六　词人者，不失其赤子之心者也。故生于深宫之中，长于妇人之手，是后主为人君所短处，亦即为词人所长处。[30]

叔本华把天才与儿童相比，认为其间有某种相似性，智力趋于发达，但欲望，主要是性欲却没有产生，所以极易达到纯粹直观，觉知藏于摩耶之幕后的理念，王国维曾引述其天才论："天才者不失其赤子之心者也。盖人生至七年后，知识之机关即脑之质与量已达完全之域，而生殖之机关尚未发达，故赤子能感也，能思也，能教也，其爱知识也，较成人为深，而其受知识也，亦视成人为易，一言以蔽之曰：彼之知力盛于意志而已，即彼之知力之作用远过于意志之所需要而已，故自某方面观之，凡赤子皆天才也，又凡天才自某点观之，皆赤子也。"[31]很显然，把引文首句之天才改为词人，就成了王国维的论断，而且真正的诗人即天才也是叔本华反复强调的。同样，"主观之诗人不必多阅世，阅世愈浅则性情愈真，李后主是也"亦因此而来。主观的诗人、客观的诗人之分也由叔本华论述而来，叔本华认为抒情诗主观性较强，而长篇小说、史诗和戏剧，则客观性较强，王国维自然把词当作抒情诗（见《人间词话》未刊稿第八条），所以词人就是主观的诗人。

另王国维说"纳兰容若以自然之眼观物"，也与"赤子之心"

近义，并非指合乎自然之眼，而是指与自然浑融，没有欲望，天真无邪之眼，只有这样的“天眼”（“明亮的世界眼”），看物才如此真切，根据在《作为意志和表象的世界》第 51 节。[32]

第七节　无题与有题

> 五十五　诗之《三百篇》、《十九首》，词之五代，北宋，皆无题也，非无题也，诗词中之意不能以题尽之也。自《花庵》，《草堂》每调立题，并古人无题之词亦为之作题。如观一幅佳山水，而即曰此某山某河，可乎？诗有题而诗亡，词有题而词亡。然中材之士，鲜能知此而自振拔者矣。[33]

诗有题而亡，这是一个突出的新观点，也是从境界即理念对应物这一根本性质派生出来的，是王国维的境界并不指某一具体的特殊情境，而是指带有普遍意义的典型情境的必然推论。在王国维看来，真正成功的诗作必不拘于某一具体时空，而应该写出一种具有永恒意义的理念，有题诗则难于达到这一目的。

叔本华的理念是一与多的统一。理念，作为静观中的对象，只是一，但“理念是借助于我们直观体验的时间、空间形式才分化为多的一。……谁把握了它，它就在他心里发展一些表象，而这些表象和它们同名的概念来说，都是新的，理念好比一个有生命的发展着的，拥有繁殖力的有机体，这有机体产生出来的都是原先没有装进里面去的东西。”[34]境界是理念的对应物，也有同样的生发性，一个境界在不同的读者，甚至在同一读者每一次欣赏中都能产生不同的具体情境，产生出原来并未包含的意蕴，

但如果给境界标上题目，诗便成了对某一特殊时空关系的描述，境界的生发作用就受到严重限制，易使读者的想像力拘于具体的时空，难于体会到境界本有的无穷意味；同时，实际的时空容易与读者的意志产生联系，使之不易形成审美所需要的静观心态。无题诗则不具有这些缺陷，因此，在王国维看来，有题诗显然与境界说格格不入，故视为诗歌之大敌，不惜夸张地宣称“诗有题而诗亡，词有题而词亡”，以表示对一切妨碍境界显出的具体化个物化的严厉批评。王国维自己早期的诗词大多没有题目，诗往往取首句两字为题，与李商隐的无题诗一样，词则只有词牌名，但偶尔，尤其后期也用题目，说明他在创作中既遵循其理论，又不把有题看得那么严重，关键还在于诗本身有没有写出境界。

第八节　三种境界之“境界”析义

王国维提出了有名的成大事业、大学问的三种境界，凝聚了他自己深厚的学术和人生体验，颇为后人所称道和引述。但是，这三种境界是当作比喻使用的，在这里，境界包含了两重意义，首先是本章反复论证的作为理念复制品的境界本义。他举了三句话分别代替三种境界，“昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路”，“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，“众里寻他千百度，回头蓦见(当作蓦然回首)，那人正(当作却)在灯火阑珊处”，这三句词都是王国维所赞赏的，各自构成表达出理念的某种境界，在这种意义上，境界本身并没有高下之分；其次，他把这三种境界当作某一层次的精神状态的代表而言，这是比喻的用法，也是习惯用

法,这样,三种境界所喻的精神层次便自然有高下之分了。事实上,他早在《文学小言》之五中,就纯粹从比喻义上来谈成大学问的三个阶段、三个层次,那时他是用"阶级"一词,而不是"境界",并不妨碍表达其思想,但他在形成境界说以后,就不自觉(或有意识)地糅合了境界的习惯义和他的独特义,所以引起人们误解。其实,此条只是他借用三种境界来比喻三种精神层次,重点落在说明三层次上,与他的境界说没有必然联系。正因为他是作为比喻来使用,而词人们却是作为诗的情境来表现的,王国维意识到"然遽以此意解释诸词,恐为晏欧诸公所不许也。"[35]

第九节　境界说的生成与发展

王国维境界说像任何理论一样有一个生成演变过程,考察这一过程,更能清楚境界的实质和渊源。

王国维使用境界一词,至少可以追溯到1904年2月前写的《孔子之美育主义》,从一开始就和叔本华哲学联系在一起。境界的基本意义是表示一种精神状态,在介绍叔本华时指纯粹直观的心态:

> 至叔本华而分析观美之状态为二原质:(一)被观之对象,非特别之物,而此物之种类之形式;(二)观者之意识,非特别之我,而纯粹无欲之我也。何则?由叔氏之说,人之根本在生活之欲,而欲常起于空乏。既偿此欲,则此欲以终;然欲之被偿者一,而不偿者十百;一欲既终,他欲随之:故究竟之慰藉终不可得。苟吾人之意识而充以嗜欲乎?吾人而

为嗜欲之我乎？则亦长此辗转于空乏、希望与恐惧之中而已，欲求福祉与宁静，岂可得哉！然吾人一旦因他故，而脱此嗜欲之网，则吾人之知识已不为嗜欲之奴隶，于是得所谓无欲之我。无欲故无空乏，无希望，无恐怖；其视外物也，不以为与我有利害之关系，而但视为纯粹之外物。此境界唯观美时有之。[36]

这里境界尚未和文本联系起来，既不指理念，也不指作品中的情境，而指审美主体在摆脱一切欲望直观到理念时的心境，虽非理念的对应物，却与之密切相关。在该文的后半部分，这一意义再次得以强调，但境界的这一含义并未固定，因为该文还提及"物质之境界"、"道德之境界"，都是该词的习惯用法。不过境界与理念的关系，却暗示着以后的发展。

同年所写的《叔本华之哲学及其教育学说》既是对叔本华思想的介绍，又是肯定和发挥，王国维明确指出直观和实念（理念）在叔本华哲学中的重要，认为美的对象就是理念，王国维的境界也很显然是美的对象。他说"美之对象，非特别之物，而此物之种类之形式，又观之之我，非特别之我，而纯粹无欲之我也。……若不视此物为与我有利害之关系，而但观其物，则此物已非特别之物，而代表其物之全种。叔氏谓之曰'实念'，故美之知识，实念之知识也"。[37]王国维对理念的各种特性都非常清楚，而且与他对境界的论述完全一致，我们可以说这时他已初具境界说的基本观念，只是没有选择境界一词并移之于文学作品中。

写于1906年的《文学小言》之四，王国维已经讨论到境界的具体内容："文学中有二原质焉：曰景，曰情，前者以描写自然及

人生之事实为主，后者则吾人对此种事实之精神的态度也，故前者客观的，后者主观的也；前者知识的，后者感情的也。自一方面言之，则必吾人之胸中洞然无物，而后其观物也深，而其体物也切，即客观的知识，实与主观的感情为反比例；自他方面言之，则激烈之感情，亦得为直观之对象，文学之材料"，[38]尤值得注意的是最后一句，这使我们可以理解《人间词话》第六条为什么说"喜怒哀乐，亦人心中之一境界"，原来是因为"激烈之感情，亦得为直观之对象"，只有经过静观的感情，才能称为境界，否则不能。这里的"景"和"情"也和第六条中"真景物，真感情"相对应，足见真感情不是自然发泄的真，而是理念的真。这里仍显示出叔本华关于主观诗和客观诗的分别。

境界说趋于成熟的标志是1907年的《人间词乙稿序》，该序通篇以"意境"为标准论词，意境的实际内涵与境界虽然表述上不一致，但基本性质已相近，是《文学小言》之四中内容的进一步发挥："原夫文学之所以有意境者，以其能观也。出于观我者，意余于境；而出于观物者，境多于意"，[39]他仍就境界之内容分为意与境，认为写感情之理念的作品，意胜，写景物之理念的作品，境胜，但都须经过"观"(静观)才能写出。这里须注意，单独一个"境"，不代表《人间词话》中的"境界"，只有"意""境"相合才相当于境界。

意境这一词毕竟不很适合于表达"理念的对应物"这一实质，因为理念在叔本华哲学中是完全客观的，是"一贯确定的"，而意境之"意"字总使人认为带有主观意味，"意"须经静观这一性质在字面上体现不出，因此王国维在其决定性考虑中选择了更具客观意味的境界一词，这是顺理成章的。《人间词话》除一次偶用意境外，余均为境界，能很清楚地看出王氏选词用意，有

论者试图以意境取代境界，是没有了解其实质。

王国维在《宋元戏曲考》中又把境界改成意境，却又为何？“然元剧最佳之处，不在其思想结构而在其文章、其文章之妙，亦一言以蔽之曰：有意境而已矣。何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。”[40]这一意境，是《人间词话》中与境界说不同的另一流脉的繁衍，这就是感情自然抒发，不假静观，其实《人间词话·五六》已作出近似表述，却没有采用意境一词，当然意境与境界的某些重要特征相差无多，只是本质已异。因此，我们可以看到，《宋元戏曲考》中再没有强调“观”或“直观”，而是强调自然：“元曲之佳处何在？一言以蔽之曰：自然而已矣。古今之大文学，无不以自然胜，而莫著于元曲。”[41]这样，文学所写不一定是客观的理念，而多为带主观性的情与景，王氏也就不再提境界，而以意境取而代之，但真切明晰是它们的共同特征。王国维的境界说是推崇无我之境的，但意境说不然。王国维《宋元戏曲考》里最欣赏的是直抒感情的诗句，他举了不少段落来证明元曲意境之佳，全是这一类，如关汉卿《谢天香》第三折中一支曲子：“《正宫·端正好》：我往常在风尘，为歌妓，不过多见了几个筵席，回家仍作个自由鬼，今日倒落在无底磨牢笼内！”他认为“语语明白如画（按：应为话），而言外有无穷之意。”[42]很明显，这与其境界说最推许的“采菊东篱下，悠然见南山”、“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”有很大差别，但从“不隔”这一点来看，则又一致，境界说和意境说或许可用“不隔”联系起来，这是二者最大的相似处，而立足点则不同。不过，大部分论者都把《宋元戏曲考》里的“意境”与《人间词乙稿序》里的“意境”以及《人间词话》中的“境界”混为一谈，实在是没有弄清王国维文学观念的来龙去脉，也就是没有抓住各自的根本。

王国维从境界说向意境说的转化，表明他不知不觉由西学慢慢抽身反顾，向传统回归。

第十节　境界说得失略论

《人间词话》开宗明义标举"词以境界为最上，有境界则自成高格，自有名句"，[43]实际上，从论述中可知境界是各种文学体裁的灵魂，境界说的价值也应放在文学理论发展史上加以评价。王国维早已自负地把境界说放在传统诗论背景中估价其意义："然沧浪所谓兴趣，阮亭所谓神韵，犹不过道其面目，不若鄙人拈出境界二字，为探其本也"，[44]"言气质，言神韵，不如言境界，有境界，本也，气质，神韵，末也；有境界而二者随之矣。"[45]王国维如此肯定自己超越了前人，探到了文学根本，倒也决非大言欺人。本末之辨，因以前少有论者弄清境界本质，所以从没有得到准确阐释。王国维认为境界是理念对应物，是直接关系客体自身的纯粹形式之美(可参见上小节引文)，足以唤起先验地存在于人心中的美感，这是文学之美的根本；而气质、神韵、兴趣，都是关于诗人在传达理念时所产生的美，是后验的，需要诗人和读者的修养，是次要的，是"末"，这已在第三章细论，其实，只要理解本章论点，再看《古雅之在美学上之位置》，本末之分就豁然开朗，无待细说。王国维在该文中明确地显示，关于第一形式即理念的美是本，第二形式即传达理念之技巧媒介等的美是末，"凡吾人所加于雕刻书画之品评，曰'神'，曰'韵'，曰'气'，曰'味'，皆就第二形式言之者多，而就第一形式言之者少，文学亦然。古雅之价值大抵存于第二形式。"[46]确实，王国维的境界

说是就美之所以为美的根本处立论，关涉到文学的本体论，关涉到美的本体论。西方美学是从哲学中分化出来的，注重于美的本体论研究，而这恰恰是中国传统文论很少涉及的，从这方面说，境界说虽然采用中国传统的概念，而在实质上与中国文论传统截然不同，无论怎样评价都不算过分。有人试图从境界的词源来否定境界说相对于传统文论的独创性，实在徒劳。任何一个词，只是一个符号，用于不同语境，不同的理论体系中就能产生全新的内涵，再从词源上去找本质，无异于胶柱鼓瑟，刻舟求剑。

王国维境界说的另一突出成就在于这一理论产生于具有完整体系并堪称睿智的哲学基础之上，这是传统文论无法比的。中国文论，大都从具体的审美经验中总结出来，缺乏深厚的本体论和认识论基础，往往过于零碎和自相矛盾，无法站在一个制高点总体把握文学和美的本质，而王国维处于西学东渐时代，有幸了解西方哲学史，而且较为透彻地领会了康德、叔本华这两位近代哲学大家，从而站在中国文论史上从未有过的哲学高度来审视中国文学，根据叔本华对文学艺术既具洞察力又具深厚审美经验的论述，提出了从中国传统文论角度看来焕然一新的文学及美的观念，真可谓截断众流，另辟天地，开创了现代文论和美学的新路向。

境界说之具有魅力更在于王国维把他深厚的西方哲学素养和中国文学审美经验融为一体，大处着眼，小处落墨，从某种意义上说融会了中西审美经验的长处，使之既具有内在一致性又具有较大的弹性，引起后人的不断探讨。

失与得有时真是奇异地结合在一起，境界说成功的原因又是其缺失的根源。境界说本于叔本华美学，境界的立足点——

理念，叔本华认为那么清晰、真切，在中国人眼里却是一种不易把握和捉摸的东西。叔氏概念较为清晰，王氏境界较难把握，这与中国文化传统有关，中国传统习惯于不落言筌的审美方式和观念表述方式。这样境界说作为一种文学批评理论（而不只是美学理论）来看，就缺乏应有的明晰性，王国维以境界说批评传统诗词，在根本上还是借助于他自身的审美经验，仅以境界说为据难以把握作品。当然，因为文学理论本身的性质，也情有可原。

前面已讨论过，叔本华的文学是理念的复制，无法解释文学中感情的直接抒发问题，境界说也无能为力，所以《人间词话》中有些关于文学与感情关系的论述与境界说矛盾，这意味着境界说不能阐释全部文学现象。而且境界说以词话形式表出，而又没有说明和叔本华的关系，致使八十多年来无人彻底弄清其含义，更谈不上正确运用于文学批评实践。

最后，境界说对于中国传统文论而言是全新的，对于叔本华美学而言却只是介绍和运用，这说明王国维对叔本华美学固极推崇，但并未真正深入其里，从其根本处扩展发挥，而只是忙于用它来改造中国文论传统。这也显示出中国学者的一种倾向，即宁愿借他人之酒杯浇自己之块垒，而不愿皓首穷经深研西学。正是这种倾向，使王国维以降的早年倾心西学的中国学人往往无可抗拒地走上回归传统之路。

第十一节 境界说研究述略

朱光潜对王国维《人间词话》评价极高，在《诗的显与隐》和

《诗论》中探讨了境界说，他主要以克罗齐、立普斯等西方美学家那里接受的观念与王夫之诗论结合形成的诗境论来解释批评王国维的境界说，虽然诗境论自成一家，但就研究境界说而言，与王国维原意相差较远，他认为诗境是情趣和意象的契合，王氏的境界恰恰需要摆脱情趣的静观才能达到，他对有我之境、无我之境、隔与不隔等观念的解释，大都没有注意王国维美学的叔本华背景，分别以移情说和象征理论加以评析和否定，与事实有较大差距。在回归传统的路上，朱氏比王氏走得更远。

值得予以高度评价却久被忽视的境界说研究成果是振甫的《〈人间词话〉初探》，该文写于50年代，他已经清楚地意识到境界说与叔本华的密切关系，而且就意境和境界作出了明确分别，还发现了《人间词话》内部理论的不同倾向，这些卓见很遗憾地没有被后来论者真正领会。不过振甫讨论王国维与叔本华美学关系似乎限于王国维的译介部分，未注意到叔本华哲学的全体，因此误以为境界说超出了叔本华美学界域，就意境和境界所作的区分固然有理，但没注意到《人间词乙稿序》和《宋元戏曲考》中两种意境的基本分别。

李泽厚1957年写的《意境浅谈》并非专门论述王国维的境界说，但中间论及境界（李认为用意境一词更妥）和典型的关系，意境的形似和神似关系都有卓识，触及了境界实质的一个方面，可能因时代原因，他未能对境界来源予以细究，所以境界说与叔本华美学的联系并没有作为问题提出来。

叶嘉莹致力于《人间词话》研究几十年，颇有心得，出版了专著《王国维及其文学批评》，叶氏于传统文论修养甚深，对王国维和叔本华的关系研究也有发前人所未发处，却没有注意到境界说和理念的关系，虽然对境界说的表面特征把握准确，却仍然难

于阐释境界说的全部内涵。

把境界说研究提高到一个新高度的是谭佛雏80年代发表的一系列论文及其结集《王国维诗学研究》，他不仅指出了境界说与叔本华理念的密切关系，而且为不少具体观念从《作为意志和表象的世界》找到了根据，只是相当一部分以转述而不是引述的方式提出，他的研究成果使其他人的研究相形见绌，但秉春秋责备贤者之意，我们以本文提出的论点为立足点来看，佛雏的研究也存在以下一些不足：

首先，他对叔本华的理念有所误解，如他认为叔本华把"世界是我的表象"和"诸现象呈现它们自己于时间和空间中"[47]等同起来，似乎没注意到叔本华的理念也是表象，而又不存在于时空中，只存在于摆脱时空关系的纯粹直观中，并非现象。这是叔本华哲学的关键处。

其次，佛雏似乎未注意到叔本华关于抒情诗的论述与其理念论的矛盾，同样，也就没能发现王国维境界说与自然（抒发感情）说的矛盾，总想把后者纳入前者的理论框架。

再次，佛雏对境界的定义小心谨慎，以致拐弯抹角，没有直接与理念对应，因此无法以理念通观王国维所有的美学观念，对境界说的本末之辨阐释似不够清晰。

最后，也是最重要的，佛雏未能发现境界说与《宋元戏曲考》中的意境说具有实质性差别，依旧视为一体，因此对王国维美学的阐释尚有未曾贯通处。

总之，对境界说的解释还是逐渐朝达致视界融合的方向发展，论者以各自的知识结构对境界说进行解读和阐扬，使境界说的义蕴更形显露与充实。只是这一过程也提醒我们，把握作者原意需要更深透地了解作者的知识背景。

注　释

[1]叔本华:《作为意志和表象的世界》,商务印书馆,1982版,页336。

[2]佛雏:《王国维诗学研究》,北京大学出版社,1987版,页194。

[3]姚柯夫编:《〈人间词话〉及评论汇编》,书目文献出版社,1983版,页31。

[4]姚柯夫编:《〈人间词话〉及评论汇编》,书目文献出版社,1983版,页1—2。

[5]《叔本华手稿》英译本第三卷,Manuscript Remains in Four Volumes Vol. Ⅲ by Berg Publishers,1989, P.341.

[6]《王国维遗书·静庵文集·红楼梦评论》,页60—61。

[7]叔本华:《作为意志和表象的世界》,商务印书馆,1982版,页309。

[8]叔本华:《作为意志和表象的世界》,商务印书馆,1982版,页348,康德亦有此一提法,见《判断力批判》上卷,页152。

[9]《叔本华手稿》英译本第三卷,Manuscript Remains in Four Volumes Vol. Ⅲ by Berg. Publishers,1989,P.71.

[10]《静庵文集·叔本华与尼采》,页63。

[11]叔本华:《作为意志和表象的世界》,商务印书馆,1982版,页326。

[12]《作为意志和表象的世界》,页309,"理念也就是理想的典型"。

[13]《〈人间词话〉及评论汇编》,书目文献出版社,1983版,页1—2。

[14]《作为意志和表象的世界》,页345。

[15]《缪灵珠美学译文集》第二卷,人民大学出版社,1987版,页399。

[16]《悲剧的诞生》,三联书店,1986版,页20。

[17]《作为意志和表象的世界》,商务印书馆,1982版,页282、291。

[18] 邵雍:《皇极经世·观物内篇之十二》,转引自《孔子之美育主义》(《王国维哲学美学论文辑轶》,页255。

[19]《朱光潜全集》第3卷,安徽教育出版社,1987版,页60。

[20]《作为意志和表象的世界》,页293。

[21]《〈人间词话〉及评论汇编》,页3。

[22]《作为意志和表象的世界》，页293。
[23]《〈人间词话〉及评论汇编》，页2。
[24]《作为意志和表象的世界》，页346。该书排印有误，据尼采《悲剧的诞生》(三联书店1986版，页20)引文校改。
[25]《静庵文集·苕华词》，页13。
[26]《朱光潜全集》，第3卷，页59。
[27] 叶嘉莹：《王国维及其文学批评》，广东人民出版社，1982版，页255。
[28]《静庵文集·叔本华之哲学及其教育学说》，页38。
[29]《〈人间词话〉及评论汇编》，页18—19。
[30] 姚柯夫编：《〈人间词话〉及评论汇编》，页6。
[31]《静庵文集·叔本华与尼采》，页63。
[32]《作为意志和表象的世界》，页347。
[33]《〈人间词话〉及评论汇编》，页24。
[34]《作为意志和表象的世界》，页326。
[35]《〈人间词话〉及评论汇编》，页11。
[36]佛雏校辑：《王国维哲学美学论文辑佚》，华东师大出版社，1993版，页255。
[37]《静庵文集·叔本华之哲学及其教育学说》，页29。
[38]《静庵文集续编·文学小言》，页28。
[39]《〈人间词话〉及评论汇编》，页56。
[40]《王国维遗书·宋元戏曲考》，页74。
[41]《王国维遗书·宋元戏曲考》，页73。
[42]《王国维遗书·宋元戏曲考》，页74。
[43]《〈人间词话〉及评论汇编》，页1。
[44]《〈人间词话〉及评论汇编》，页4。
[45]《〈人间词话〉及评论汇编》，页31。
[46]《静庵文集·古雅之在美学上之位置》，页20。
[47]佛雏：《王国维诗学研究》，北京大学出版社，1987版，页203。

中 编

朱光潜接受克罗齐美学研究

第 5 章

朱光潜接受克罗齐概论

朱光潜接受克罗齐的问题比王国维与叔本华的关系更为纷繁缴绕，难于措手，原因有多端。首先，对王国维而言，叔本华的影响占绝对主导地位，即使康德、尼采、席勒对他有所影响，也多是与叔本华一致的方面，而且他认康德为叔氏先驱，尼采为叔氏后继，他往往带着叔本华眼光看康德和尼采，所以这种影响较为单纯易辨，就《人间词话》而言，除了某些传统文论的渗入外，美学观念全从叔本华而来；而克罗齐只是影响朱光潜的重要因素之一，其他几方面的影响往往与克罗齐理论处于对立地位，朱光潜总是试图尽量包罗各种不同体系以成其大，因为文化心态的原因，还有意掩饰其思想来源，有时使得他所接受的克罗齐只是空架子，里面充实了全然不同的内容；再则，叔本华的哲学美学观念在《作为意志和表象的世界》(1818) 中定型后几十年间几乎没有多大改变，该书的续编即第二卷只是补充论证而已，不需考虑不同时期的观点差异。王国维受叔氏具体观点影响的时间相对而言也不算长，只有四五年功夫，仅从理解角度来看，前后变化不大，这就不需考虑到

发展变化的问题；而克罗齐从他的重要著作《作为表现的科学和一般语言学的美学》（1902）发表到他1952年去世五十年间，哲学和美学观念都发生了几次较大的改变，韦勒克曾因此把其美学分为四个阶段。[1]朱光潜对克罗齐的接受也经历了从20年代末到60年代初这样一个长期过程，他对克罗齐的理解逐渐深化，而且随着他受其他方面影响，对克罗齐的评价也前后迥异；另一个相当重要的因素是叔本华的哲学语言是德国哲学史上最明白清晰，久享盛誉的，论述方式也非常缜密，概念明确，不惜长篇大论以清楚地表述某一观念，克罗齐恰恰相反，他过于注重语言的表现性而忽视语言的交流功能，使用概念随意性极强且游移不定，提出论点不枝不蔓，简洁却不易把握，朱光潜也因此往往出现误读。由于以上这些原因，我们在研究朱光潜接受克罗齐时，涉及面更广一些，尤其注重接受的演变过程，不拘于某一时期，对朱光潜理解上的变化以及表里不一特别加以指出。朱光潜对克罗齐的最后系统论述是《西方美学史》（下册1964），此后虽在评价上略有变化，解读上不再有改变，我们即以此为下限。本章主要着力于朱光潜对克罗齐哲学的总体接受，美学方面留待下面三章详论。

第一节　潮流中选择

朱光潜1919年考入香港大学，在这里开始接触西方学术，不仅打下了语言基础，而且对心理学发生了兴趣，当时弗洛伊德主义正弥漫欧洲，所以朱光潜尤其注意强调本能和潜意识的精神分析学派，他发表的第一篇论文即是介绍精神分

析理论的《福鲁德的隐意识说与心理分析》(1921),尽管弗洛伊德关于文学艺术的具体观点朱光潜颇有论述,但对于此后形成的朱光潜美学没发生太大影响,但精神分析学派对本能和潜意识的强调无疑给朱光潜理解克罗齐偏于理性主义的体系提供了一个对比鲜明的参照系,而且精神分析学派的基本创见是朱光潜后来批评克罗齐哲学的立足点之一。朱光潜的心理学兴趣在英法留学期间得到进一步发展,他写了两本心理学专著,其重要的美学著作《悲剧心理学》与《文艺心理学》都以心理学命名,在他的美学中,他总是试图以经验心理学成果来阐释克罗齐的理性主义论点,他的心理学知识始终是其美学构成的重要因素。

朱光潜 1925 年 9 月进入英国爱丁堡大学,当时正值克罗齐声名极盛,风靡欧洲。K.E.吉尔伯特和 H.库恩合著的《美学史》称:“在十九世纪和二十世纪的交替时期,及以后至少二十五年间,贝奈德托·克罗齐关于艺术是抒情直觉的理论,在美学界居统治地位。”[2]尚未深入美学的朱光潜,为当时流行的美学思潮卷入其中是非常自然的。朱氏自己曾谈到这一点:“我学美学是从学习克罗齐入手的,因为本世纪初期克罗齐是全欧公认的美学大师,我是在当时英美流行的美学风气之下开始学美学的,……”。[3]这是时代风气。对朱光潜个人还有具体的偶然因素,他初入爱丁堡就和一个历史讲师汤姆逊住在同一旅馆,汤姆逊酷嗜克罗齐,而且喜欢谈论克罗齐,这引起朱光潜的兴趣。不过这时对朱光潜理解克罗齐美学也有不利因素。克罗齐在英国有两个杰出的阐释者,那就是 E.卡里特和 R.柯林伍德,但当时他们的主要著作都未出版(卡里特的《什么是美》初版于 1932 年,柯林伍德的《艺术原理》初版于 1938 年),而且朱光潜始终没

有提到过他们的著作，他接触的是他认为错误颇多的 H. W. 卡尔的《克罗齐哲学》，另外参考了意大利学者 A. 席勒斯比的英文著作《意大利现代思潮》和卡里特编的美学文集《美的哲学》。朱光潜 1926 年写了《欧洲近代三大批评学者》系列文章，包括法国圣伯夫、英国阿诺德和意大利的克罗齐，他认为克罗齐是最重要的，《克罗齐》一文对克罗齐推崇备至，说是亚里士多德后"首屈一指"的批评家。这篇介绍性文字没有涉及克罗齐哲学，只专论美学，但因他带着非理性主义的心理学知识背景去解读克罗齐，所以在克氏美学最根本的直觉论上出现了重大失误（该文后附了参考书目，包括两本克罗齐著作的英译本，但从《悲剧心理学》中引文及转引看，有理由怀疑他是否真看了克罗齐原著的英译本），在克罗齐哲学体系中，直觉→认识→经济→道德的生展过程是精神自身能力所致，其精神概念颇近于黑格尔的绝对理念，既指人的心灵，又指宇宙精神，朱光潜却说"在心灵的创造作用中，背面的支配力是情感。"[4]其实"情感"在克罗齐看来只不过是被动的"材质"（matter），决不是支配力，这种误解直到 40 年代才消除。不久，朱光潜兴趣转移，一方面致力于了解哲学史，主要是对克罗齐产生重大影响的康德、黑格尔一系的唯心论，同时也学习逻辑学；另一方面致力于对悲剧心理的探索研究，写了《论悲剧的美感》一文，该文没有发表过，在斯特拉斯堡时扩充为博士论文《悲剧心理学》，因克罗齐坚决反对文艺分类，没有专门论述过悲剧，所以只有少数几处提及克罗齐。

写《文艺心理学》初稿时期朱光潜几乎无批判地接受了克罗齐美学，以之为《文艺心理学》的主要理论来源，同时，借助他相当熟悉的经验心理学的美学成果论证和补充克罗齐的结论。他认为美学和文艺心理学这两个名目差别不大，而且把克罗齐的

某些美学论断当作对审美心理的经验分析得出的结论，这就使克罗齐的思辨性美学体系与他竭力摈斥的经验美学混为一谈了。《文艺心理学》正式出版时比初稿增加了五章，而且作了大量修改，在新增的篇幅中有一章是专门对克罗齐美学的批评，克罗齐在定稿中地位下降了，我们已经看不到初稿本来面目，但从未能删改净的一些语句中可知原来的观点大为不同。《作者自白》也显示了他对克罗齐美学态度的变化，这种变化并非是基于进一步深入的理解，而是在误读的基础上发现经他解读的克罗齐体系的缺陷。《作者自白》不仅写出了他对克罗齐态度的变化，还表明了他综合各种美学观念的学术倾向：

> 在这新添的五章中，我对于美学的意见和四年前写初稿时的相比，经过一个很重要的变迁。从前，我受从康德到克罗齐的一线相传的形式派美学的束缚，以为美感经验纯粹地是形象的直觉，在聚精会神中我们观赏一个孤立绝缘的意象，不旁迁他涉，所以抽象的思考，联想，道德观念等等都是美感范围以外的事。现在我觉察人生是有机体，科学的，伦理的和美感的种种活动在理论上虽可分辨，在事实上却不可分割开来，使彼此互相绝缘。因此，我根本反对克罗齐派形式美学所根据的机械观和所用的抽象的分析法。这种态度的变迁，我在第十一章——《克罗齐派美学的批评》——里说得很清楚。我两次更改初稿，都以这个怀疑形式派的态度去纠正从前尾随形式派所发的议论。我对于形式派美学并不敢说推倒，它所肯定的原理有许多是不可磨灭的。它的毛病在太偏，我对于它的贡献只是一种“补苴罅漏”。做学问持成见最误事。有意要调和折衷，和有意要

偏，同样地是持成见。我本来不是有意要调和折衷，但是终于走到调和折衷的路上去，这也许是我过于谨慎，不敢轻信片面学说片面事实的结果。[5]

朱光潜并非自觉地调和思辨派和经验派美学，所以他也并未对两派调和的基础予以研究，从而导致了不成功的混合，不过有一点可以算是成功的，他为当时中国文艺界介绍了欧洲美学的各种观点，虽不是绝对准确，至少对经验论美学的介绍是基本准确的。至于对克罗齐机械论的指责，在十年后的《克罗齐哲学述评》中对自己理解和批评的错误进行了更正。《文艺心理学》仍继承了《欧洲近代三大批评家》中的不少错误，而且并没有掌握克罗齐哲学体系。这里只举一例予以说明，也是对直觉的理解问题。朱光潜在第一章《美感经验的分析(一)形象的直觉》中引用叔本华《作为意志和表象的世界》中论述"纯粹直观"的一段话来阐释证明克罗齐直觉的意象，这就说明他完全没能弄清这两种"直观(觉)"(是同一英文单词 intuition 的不同中译名)在各自体系中的位置。在克罗齐体系中，直觉是认识过程的起点，和理性认识构成低高两度关系，而在叔本华体系中，"纯粹直观"是认识的最高境界，只有纯粹直观才能认识理念和世界本质，获得真理。二者虽然有某些共同点，但又有根本区别，叔氏的直观是脱离一切欲望情感后的静观的认识，而克罗齐的直觉则是心灵为情感创造出适于表现的意象，即抒情的表现。从这里我们可以看到，朱光潜广泛接触的西方哲学背景不只是对他理解克罗齐产生有利影响。沙巴蒂尼认为朱光潜是借克罗齐概念来发挥道家的人生观，并非毫无根据，但我们认为无论道家还是儒家(尤其王夫之)的观念都最多和叔本华的纯粹直观一样是导致朱

氏误解克罗齐直觉的因素之一。写《文艺心理学》时，朱光潜的主观意图确是介绍西方美学，而不是沙巴蒂尼所说的为了移西方之花接道家之木。[6]朱光潜曾说到，即使有这种倾向，道家也应改为儒家。

在第十一章《克罗齐派美学批评》中，朱光潜集中地表达了他对克罗齐的理解和批评，一些具体观念的直接翻译和引述与克罗齐原意相去不远，但一旦试图以转述的方式引介克罗齐就不时出现失误。他仍旧把情感当作直觉的动力："使本来错乱无形式的意象变为有整一形式的意象，要有一种原动力，这种原动力就是情感"。[7]这一点我们上面已予分析，从朱光潜批评克罗齐的三方面来看，一是机械观，二是对传达的解释，三是价值论。前两个方面都是误读克罗齐所致，这种解读错误根源于他没有分清思辨哲学与经验哲学在思维方式上的差别，就第三个方面而言，解读失误也应部分归咎于朱光潜当时所读的《作为表现的科学和一般语言哲学的美学》中对直觉即表现论述过于简略，而克罗齐20年代的补充论述，朱光潜似乎未曾寓目。

就在《文艺心理学》定稿时期，朱光潜还作过不少关于克罗齐的论文和演讲，包括收入《孟实文钞》的《近代美学与文学批评》(1935)，发表于《大公报·文艺副刊》的《"创造的批评"》(1935)，在北师大的演讲《文学批评与美学》(1935)与《文艺心理学》定稿中对克罗齐的态度完全一致，不需多论，但我们可从这些文章中证实朱光潜的误读不是偶然的。

初稿写于留学法国斯特拉斯堡时期的《诗论》，以后经过不断地修改，直到1943年才出版，朱光潜晚年认为这是他的著作中称得上有些独创性的一部。他的目标是以西方诗论(包括克

罗齐美学)来解释中国古典诗歌的起源、发展和特征,同时用中国诗论比较和印证西方美学观念,大致说来,还是相当成功的,从中可以见出朱光潜对诗歌鉴赏审美的功力,扩展了王国维《人间词话》开创的中西美学观念合流与印证的传统。其中第三、四两章《诗的境界——情趣与意象》、《论表现——情感思想与语言文学的关系》主要是改造克罗齐美学来建设自己的诗论支柱,第三章以传统文论观念尤其是王夫之的观念充实改造了克罗齐的理论框架。仅从理解的角度而论,相对于《文艺心理学》并无太大进步,如果从接受角度看,朱光潜已经从单纯的介绍批评进入了创造性融会转化阶段,已经达到了接受的更高层次。不过朱光潜的创造是以一种特殊方式表现出来,那就是借助于翻译手段,改变克罗齐原文,吸取中国传统文论观念,以建立自己的理论观点。这种方式显示出朱光潜在特定的时代和小环境中培养起来的文化心态(详见第九章)。他在第三章提出一种新的境界说——情感与意象契合构成诗的境界,第四章再一次强调克罗齐忽视了艺术中的媒介问题,因此提出了把艺术媒介包括进去的新表现说。

总括一下30年代朱光潜接受克罗齐的大致特征:在所有有关文学的论著中,都以克罗齐美学为主要理论支柱(至少从表面上看是如此),但也只是对其哲学体系中的美学部分很感兴趣,因为割裂了克罗齐美学与其体系其他部分的关系,所以未能准确地把握克罗齐的思维和概念运用方式,在一些关键问题上发生误解,再加上他急于尽量多地引介西方美学,急于通过别人的概念表达自己的见解,增加了思想观念上的混乱,可以说接受是不够成功的,不过《诗论》表现出的融合中西美学观念的倾向和某些具体成果是可嘉的。

第二节 批评中深入

朱光潜对克罗齐的理解和接受，并未停止在30年代的水平上。当进一步研究克罗齐原著和其哲学体系时，他发现从前的解读和介绍存在不少错误，因此他着手翻译克罗齐《美学》中的原理部分，并彻底探讨其心灵（精神）哲学，其结果是40年代的两部重要译作和专著：《美学原理》(1947)与《克罗齐哲学述评》(1948)。在《美学原理》译序中，他对自己以前介绍克罗齐的论著作了较准确的反省："这十五六年中我却写过几篇介绍克罗齐学说的文章，事后每发见自己有误解处，恐怕道听途说，以讹传讹，对不起作者，于是决定把《美学》翻译出来，让读者自己去看作者的真面目。"[8]很显然，他以前对克罗齐原著下的功夫不够，虽然也曾译过《美学纲要》的第一章《艺术是什么》。一般说来，翻译一次必定对原著的理解更为精深，从他写的《克罗齐哲学述评》可知，朱光潜无论从理解还是批评方面而言，都更能抓住克罗齐哲学的要害处，尽管仍存在失误。该书本是为《美学原理》译本写的序，后因过长，单独成篇，这是全面分析和批评克罗齐哲学的著作，如果只考虑解读的问题，已接近于朱光潜理解克罗齐的最后形态，所以该书是我们研究朱光潜接受克罗齐的重点。本章着重探讨美学以外各部分，美学则留待以后各章详论。

《克罗齐哲学述评》（以下简称《述评》）共分七章，前两章论述克罗齐和康德黑格尔的渊源关系，并简述其哲学体系框架，随后的四章分别介绍构成精神哲学的四部著作：《作为表现的科学和一般语言学的美学》（1902，简称《美学》）、《作为纯概念科学的

逻辑学》(1905,简称《逻辑学》)、《实用活动的哲学》(1907)和《历史学的理论和实际》(1913),最后一章提出对克罗齐哲学的十大"质疑",实际上表达了朱光潜从学理上对精神哲学的否定。从材料选用上看,作为精神哲学基础的美学,朱光潜忽略了1902年以后的一些重要著作对《美学》一书的修正,《美学》的基本观点后来已发生了重大变化。《述评》最后,朱光潜自认为完全驳倒了克罗齐理论,但他从哲学史角度对克罗齐的评价仍然非常之高。解放后,朱光潜在特定的历史情境中自我反省时,有意识地强调了对克罗齐否定的一面,而对另一面闭口不提。为了能够让读者大致了解此时朱光潜对克罗齐的态度,有必要先把《述评》中对克罗齐的总评价节录如下:

> 克罗齐在哲学上的成就很重要,这是无可置疑的。他集合了康德的先验综合说与黑格尔的辩证法,组成心灵活动的两度四阶段说,以及美、真、益、善四种价值内含相反者说,想因此打消康德与黑格尔都未能打消的二元主义与外越主义,建立一种彻底的唯心主义与内在主义。他建立了在现代比较最完满的美学和历史学,尤其是他的那种锐利的逻辑的批判揭穿了这两种学问中许多错误的见解。他指出了经济活动与道德活动的分别和关联,承认了功利主义的片面的真理而又纠正了它的错误,从此十八世纪以来伦理学者对于职责与快感的争辩得到一个较合理的解决。读他的著作,我们处处都感觉到他的那副冷静的,谨严的,逻辑的精神,以及人本主义的反形而上学的与反神学的色彩。他是一个十足的理性主义者,比莱布尼茨与斯宾诺莎还更要理性些,所以他对于经验科学不很热心。他的哲学虽是

> 极端崇奉理性的，冷酷无情的，却也是人间的，实事求是的，能近取譬的。因为他看重历史，他的重要著作在原理之后都附有历史，穷溯前人对于那门学问的思考，加以批判和纠正，才产生他自己的学说。所以无论对于哪一个问题，他的学说总是集过去学说的大成，把可采纳的思想都采纳进去，应避免的错误都避免去。但这是批判而非折衷，他处处表示对于折衷主义(eclecticism)的鄙视，以为折衷主义是近代哲学颓废的现象。我们可以说，克罗齐治学的工具有两套，一是极渊博的历史的知识，一是极锐利的逻辑的批判力。他的学说大半都有历史的根据，都经过逻辑的批判。[9]

从朱光潜对克罗齐理性主义倾向的突出和肯定，我们可以看到他们性格、思维方式以至某种精神上的相似和关联，尽管他们都强调艺术的直觉(从认识论角度论，这是反理性的)，却都是真正的理性主义者，这正是朱光潜接受克罗齐的深层心理基础。下面我们逐章简述他对克罗齐的介绍和批评。因篇幅限制，又由于克罗齐哲学的复杂性，读者至少应先了解《述评》一书，才能大致了解克罗齐哲学，不应指望在本章内即完全弄懂克罗齐，当然笔者尽力做到这一点。

第一章《新唯心主义的渊源》和第二章《克罗齐的破与立》阐述克罗齐的思想渊源，认为克罗齐主要改造并融合了康德的先验综合判断和黑格尔的辩证法及具体的共相观念，形成了他的心灵哲学，这一判断很准确。克罗齐本人未提及康德对他的影响，而实际上他的直觉就是先验综合。《美学纲要》有云："艺术是直觉中的情感与意象的真正审美的先验综合。"[10]直觉在克罗齐看来即艺术。不过朱光潜说康德的三大批判分别讨论了三

种理性，这一提法不当。他误把纯粹理性的三部分当作康德哲学的三部分，康德认为自己的哲学只能分为两个部分：认识的和实践的。[11]这与克罗齐的分法更显出一致性，朱光潜转弯抹角才找出这种一致。从黑格尔那里克罗齐吸取了他认为的活东西——对立面的统一，形成了美、真、益、善四种具体的共相，而摒弃了辩证法的死东西——矛盾的普遍性是辩证法的动力，并且批评黑格尔忽视了"相异者的统一"。朱光潜在第七章就精神生展的动力问题对克罗齐提出批评，认为黑格尔的辩证法借正反对立冲突，达到综合（正反合）是合理的，而克罗齐的四种心灵形式并无冲突却不断生展，缺乏推动力。其实克罗齐并不比黑格尔更不合理，黑格尔的正反生展为合以后，合为正又须生反，这一过程同样存在动力问题，这是把世界本质归于理性的哲学始终存在的问题，克罗齐把动力归于心灵活动自身的固有能力，与黑格尔归于宇宙精神（理性）并无本质差别。

第二章末简括了心灵哲学：心灵是真实界的全体，融贯整一，可分几个阶段，这些阶段的递进是生展，这种生展不必有时间先后，而是较高阶段于理须有一较低阶段做基础，否则不能实现——这里朱氏已明白克罗齐的阶段划分是逻辑的而不是时序的，但他没有注意到克罗齐在《美学纲要》中已经不采用"阶段"的提法，而用"心灵形式"的提法，其分别何在？前者总使人易产生时间先后的错觉，而形式则不会，朱光潜有时便为这一错觉所误。心灵活动分知行两度，知又分直觉（对个别事物形象的知）与概念（对诸事物关系的知）两度，行分为经济活动（目的在求个人利益）和道德活动（目的在求普遍利益）两度。因此心灵共分四种形式，并从逻辑上说，依次生展，第二度均依赖并包含第一度，每一度心灵活动都是完整的、具体的、真实的，在直觉中，真

实界以美显现，在概念中以真显现等等。总之，心灵活动只有直觉、概念、经济、道德四种形式，真实界（即心灵活动全体）只有美、真、益、善四种性相，都是具体的共相，经过辩证发展，如抽象的美和抽象的丑生展为具体的美，这是对立统一，但就直觉、概念合成知，经济道德合成行，知行合成心灵活动而言，又是差异统一（朱提"相异者的同一"），这两种生展方式既是逻辑的（理性的），又是经验的（事实的），理与事是同一真实界的两面，理即哲学，事即历史，所谓"历史即哲学"就是"事理双融"，也就是"真实界的演变就是心灵活动的生展"。

朱光潜这时克服了从前的误解，把心灵四种形式看作循环上升过程（30年代视为线形），但他又针对两种"辩证法"（即对立统一，差异统一）提出了另一问题："就辩证法的生展而言，克罗齐持绝对价值论，……则由正反而合，只能有一度，合即得绝对价值，就没有再向前进展的可能。因此，严格地说，辩证法的生展在克罗齐哲学中并不能算是生展。"[12]这一对克罗齐的不当批评，是因朱光潜把价值当作生展的标准引起的，克罗齐的心灵活动生展，不是指价值的扩大，而是指心灵活动即整个真实界的不断丰富和繁复。[13]

美学部分我们暂只论直觉。《美学》里说，心灵创造性地赋予混沌的、被动的、无法感知的刺激物以意象，就是直觉。克罗齐用感受（sensation）、感触（feeling）、印象（impression）等"材质"表示这些刺激物，但他后来发现了这种"方便假立"概念的毛病，就把感触（feeling）偷换成情感。在西文里 feeling 可以表达这两种意义，这种情感由实践活动产生，因此直觉所需的材质便不假外求了。朱光潜也明白感触和情感的差别，在第三章介绍直觉的形成时用 feeling 的感触义，把直觉当表现时却用的是情感

义，这就违背了逻辑同一律。不过他在第七章就直觉赋予"材质"以形式的"材质"提出了疑问。"材质"对应于英文"matter"，该词朱译为物质，很不妥当，因为这易和我们称为客观实在的物质混淆，只要用此译名，克罗齐整个学说就会显得荒谬，因为他根本不承认有客观实在。因此我们除直接引用朱光潜原文时用物质译名，其余均改称材质。

朱光潜就材质提出三个疑问：

一、材质来源问题。克罗齐认为心灵活动两度四形式是循环相生的，如果问这一循环最初的材质来源，就和鸡生蛋、蛋生鸡的问题一样无法解答。朱光潜所批判的克罗齐观点是其《美学》中的观点，而且没有注意到《美学》中对克罗齐有利的一面："混化在直觉品里的概念，就其已混化而言，就已不复是概念，因为它们已失去一切独立与自主；它们本是概念，现在已成为直觉品的单纯原素了。"[14]引文回答了朱光潜关于概念如包含于直觉之内，则不是纯粹被动的、无形式的这一指责。实用活动或实用活动的产品都与概念类似；产品为情感，也是直觉的材质，并无不妥之处。

二、材质究竟属于心灵之内还是心灵之外的问题。在心灵之内，则本身必是心灵活动形式之一种，如在外，则与克罗齐哲学的基本命题心灵全体即真实界矛盾。这一批评确实击中了克罗齐的要害，因为对于一切非唯我论的唯心论体系必然存在二元论问题，这是克罗齐竭力要扫除的，克罗齐不能自圆其说关键在这里。

三、材质有无质的分别？如有，则直觉不再是最基本的认识形式；如没有，为什么又会产生不同的直觉？这一点，克罗齐完全可在体系内予以合理而有力的回答：由实践产生的情绪作为材质无论有没有质的区别，肯定不是绝对单一的，因此经过直觉

后就形成千变万化的直觉品。

《逻辑学》是克罗齐精神哲学的第二部分。克罗齐使用“逻辑”一词，与传统的形式逻辑关系不大，他认为形式逻辑是研究思维的形式，而他的逻辑学是思想活动本身，不仅是逻辑学，而是包括逻辑学在内的整个哲学。惟一的逻辑事实是概念，概念包含判断和推理在内，既能看成归纳，又可看作演绎。概念综合直觉与概念、经验与理性、后验与先验成分，就是康德的先验综合——比直觉高一级的先验综合，“于分殊见理一，以理一定分殊”。克罗齐轻视形式逻辑，所以使用概念完全不顾同一律，上面对逻辑学的范围解释就很不易懂：逻辑学不仅是逻辑学，而是哲学，哲学又是历史，是心灵活动全体，那么逻辑学就该等同于心灵活动全体了，那何必把它视为心灵活动的四种形式之一的纯概念科学呢？他给逻辑事实下范围定义说：“惟一的逻辑事实是概念，是普遍性，是构成普遍性的心灵活动。”[15]难道普遍性和构成普遍性的心灵活动是一回事吗？从他的书名看，逻辑学是纯概念的科学，所谓纯概念，是指同时具有三种特征的概念：表现性，即清晰可感，因为包含了直觉品；普遍性，纯概念必须能应用于一切事物；具体性，必须在真实界找到具体事例。朱光潜对其纯概念只在介绍后附带指出它不可能具有普遍性，此外对克罗齐逻辑学没有任何批评。其实，纯概念的三种特征恰恰显露出克罗齐思维上的根本漏洞。既然真实界就是心灵活动的全体，那么不可能存在具有表现性而没有具体性的概念，具体性特征的提出意味着克罗齐潜意识地作出了主观世界和客观世界的区分。克罗齐的逻辑学无论在哲学史还是逻辑学史上都没有什么地位，因为这是不讲逻辑的逻辑学。[16]朱光潜尽管没有多作批驳，却也从来没有接受并运用克氏的逻辑观点。

《实用活动的哲学》论述了心灵活动的第三、四两种形式：经济与道德，并提出了一些新奇的论断，诸如：意志就是行动；意志起于对历史情境的认知，也就是说认知是意志即行动的动力；价值判断是行动的结果而不是原因等等。从克罗齐把道德看作追求普遍利益这一点看，实际上只是19世纪后期流行的功利主义伦理观的翻版，但上面的一些论断太过奇特，令人难以接受，朱光潜就经济学和伦理学提出了四个方面的质疑：

一、科学概念的真实性问题；

二、痛快感伴随其他心灵活动的问题；

三、行动的原动力问题；

四、意志自由与善恶问题。[17]

第一个方面朱光潜似未能把握克罗齐的核心思想、克罗齐认为自然科学只是实践工具，这与当时产生于美国，影响及于欧洲的实用主义哲学没有太大差别，而且叔本华、达尔文早就分别提出自然科学是意志的工具，人类生存的工具。朱光潜以传统的真理观对克罗齐进行了批评。不过，克罗齐没有彻底推行他的工具主义观念，致使朱光潜指出他的纯概念和假概念的分别没有根据，击中了他徘徊于唯我论和绝对唯心论之间的要害，世界上根本不存在克罗齐所指意义上的纯概念。

第二方面，朱光潜实质上是指责克罗齐四种心灵活动形式的划分并没有很强的逻辑依据，这种指责倒不能由克罗齐个人来承担，虽然他不是做得最好的。因为世界本来未必就是逻辑的，而任何分类，无论哲学的还是科学的，都找不到最终的逻辑根据。这显示出朱光潜在批评克罗齐时着力于破而未暇顾及立，或许正因为他意识到了这一点，所以虽然从学理上否定了克罗齐，却仍然给他以极高评价。

关于行动的原动力，朱光潜以他所了解的现代心理学成果和非理性主义哲学对克罗齐的过度理智主义特征予以彻底打击，克罗齐始终没有明确提出心灵活动(包括行动)的动力，他似乎根本没有意识到这一问题，不过我们以现在的常识去看待其体系，他必定潜意识地假定他的心灵具有上帝所有的创造本能，否则，他的心灵活动无法活动。他认为认知导致了意志和行动，那么认知的动力又何在？他没有解答。

意志自由与否和道德价值紧密相关，这个问题在哲学史、伦理学史上长期争论不休，克罗齐并没有真正切入这一问题的核心，只不过玩弄了一点文字游戏。他说，意志是命定的，因为它必起于某一历史情境，同时又是自由的，因为它超过那个情境而造出另一个新情境。朱光潜认为这种折衷论实际上是命定论(意指决定论)的烟幕，“自由”至少包含两个条件：一为选择，在某一情境中应有不同的道路可供选择；一为自主，我选某一条路，须完全由自己的意志决定，否则无所谓自由。既然人无自由，也就没有善恶之分，不应施予惩罚。提出自由的两个必要条件，实际上是批评克罗齐乱用“自由”概念，但就善恶问题所作的论断，则没有考虑到善恶之分和奖惩都是特定历史情境的产物，无所谓应该不应该。克罗齐的善是真实界的演变，恶则是停滞，朱光潜认为他的善恶观根本不是伦理学上的善恶观。的确，克罗齐的善恶观有强烈的知识先行甚至归结为知识的倾向，反映出西方伦理学的传统是与中国的伦理本位主义倾向很不协调的。

克罗齐晚年倾注全力于历史学，把他的哲学称为“绝对历史主义”，可见他对历史的重视，他的历史主义观点代表着20世纪前半叶欧洲的史学潮流，这种思潮是对19世纪历史领域中经验

主义，实证主义思潮的反拨。同时他的历史与哲学同一论也是黑格尔历史哲学的改头换面，虽然他反对黑格尔历史哲学这一名词的用法。克罗齐认为历史就是全部心灵活动的具体表现(即真实界)，历史侧重个别性，哲学侧重普遍性，但二者的内容完全同一。他认为其他历史学者所视为客观实在的历史事实并不独立存在，只有经过历史学对这些事实进行思想、体验、判断才能看作历史，所以一切历史都是当代史，历史也就是历史学家的思想发展史，从来不是静止的，而是永远变动不居的。克罗齐对历史的认识是颇具意义的，克罗齐断言历史没有规律，历史学只能研究具体的事实。朱光潜主要抓住克罗齐哲学的根本矛盾对其历史学予以批驳，他指出问题的症结在克罗齐对心灵的看法，克罗齐有时把心灵看成是个人的心灵，这就是唯我主义，但有时又意识到这种用法不妥，认为在个人心灵之上还存在超个人的心灵，这就导致了他竭力反对的二元主义——在我之外还有客观实在。这一批驳实质上已摧毁了克罗齐哲学的基础。就历史而言，究竟哪一种心灵或哪一个心灵所产生的真实界才能看作真正的历史呢？

不过上面这些都只是克罗齐思辨方式的表现，朱光潜时常提及却没有集中批评克罗齐的思维方式——这才是克罗齐哲学的不治之症——从来不给某一概念以确定的意义。这一方式完全毁坏了人类有始以来不断积累创造的语言体系的根本功能——符号交流功能。如果真如克罗齐所认为的历史＝哲学＝真实界＝心灵活动全体……，那么这些概念他只要任意选择其中一个就足够了。他的这种运用语言的方式像他的整个哲学体系一样深受黑格尔影响，所以哲学史把他作为“新黑格尔主义”代表是非常准确的，虽然他自己很不满意这种称呼。朱光潜认

为他受康德影响比黑格尔更大，可能是因为他过于看重其美学部分的缘故。

总之，从《克罗齐哲学述评》看来，朱光潜抓住了克罗齐哲学的关键，并在许多问题上作了中肯的批评。但由于他自己受克罗齐哲学影响颇深，而且也为黑格尔辩证法三段论所迷惑，把康德、黑格尔、克罗齐当作近代唯心主义哲学史上的正反合，从而对克罗齐在哲学史上的地位给予了过高评价。20世纪的哲学思潮，从总的趋势看，是对黑格尔哲学方式的反叛，非理性主义和分析哲学成为哲学主流，所以克罗齐哲学地位日趋低落，这是理所当然也无可惋惜的。

比《克罗齐哲学述评》早出一年的《谈文学》(1947)是朱光潜1946年发表于各刊物的通俗文论结集。主要谈自己的文学审美和创作经验，没有以任何理论观念作这些文章的结构核心，但在很多篇幅中仍可看到对克罗齐某些具体论点的转述和阐发，有时加以改造，并不时与中国传统文论观念相比附，如《情与辞》以克罗齐抒情直觉说和刘勰《文心雕龙》设情位体、酌事取类、撮辞举要的创作三阶段论比附。与其他西方美学家相比，书中对克罗齐的美学观念是引述最多的，不过这些文章并非严谨的学术论文，对克罗齐阐释的随意性很强，极少引述原文，有时与克罗齐原意完全相反，如上面说的《情与辞》一文，对抒情直觉的理解便是如此。

另一篇文章《诗的意象与情趣》(1948)清楚地表明了我们前面已提及，第九章还要加以详述的观点：朱光潜在征引克罗齐时，只不过把他作为自己观念(有时是从传统文论中取来的观念)的保护者以显示论点的权威性而已。该文完全继承《诗论》第三章的美学思想，在《诗论》中他明确引述并说明其思想来源

于克罗齐,但《诗的意象与情趣》不仅没有提及克罗齐,却把诗是意象和情趣的契合的论断归之于尼采的悲剧论,情趣和意象分别对应于尼采所说的狄奥尼索斯和阿波罗精神,也就意味着把克罗齐的直觉论(《诗论》中的依据)等同于尼采的悲剧起源论了。由此可见,无论克罗齐还是尼采,或其他西方文论家,朱光潜都只是拉来论证自己的正确性,不管实际上差别有多大,这在中国学术界是一个普遍问题,只不过随着时代的不同,引述的权威不断变换而已。

由上面的论述可知,40年代,朱光潜在克罗齐原著上下了更多功夫,因此,理解远比30年代全面准确,批判也更中肯,但是他接受、运用克罗齐观念的热情减退了,在通俗读物中随意性增大了,不过关于克罗齐的两部译著仍是他这个时期中最有分量的学术成果,整个地提高了他在美学方面的水平。

第三节　压力下疏离

五六十年代,由于政治社会制度和学术氛围的截然改观,朱光潜经受了前所未有的压力,整个思想发生了巨大的变化,不断地反省批判自己从前的哲学和美学观念,并以他所理解的马克思主义对之加以改造,自然,对克罗齐的评价也只有彻底改变了。不过仍然经历了由部分否定到《西方美学史》的几乎全盘否定的过程。50年代的政治批判和美学论争中,朱光潜和克罗齐的关系无可回避地成为攻击的目标,因此也迫使朱光潜更进一步研究批判克罗齐,并竭力划清与他的界限。这一时期也仍存在着受克罗齐影响的问题——不,应该说是受他理解的克罗齐

影响的问题。他50年代坚持的一个基本观点:美在主观和客观的统一中,可以视为他30年代的一个观点的变形,而那一观点他自认为与克罗齐的美学观相近,《近代美学与文学批评》说:"'美感经验为形相的直觉'是克罗齐的说法。我以为这个学说比较圆满,因为它同时兼顾到美感经验中我与物两方面"。[18]这与美是主客观统一的相似性显而易见,我们在第七章再细论。但毕竟,朱光潜在正面叙述中再也不提克罗齐的影响,所以我们应致力考察的是他对克罗齐的理解和评价有什么具体变化。

朱光潜这时期研究克罗齐的成果主要表现在《克罗齐美学的批判》(1958)和《西方美学史》(下册1964)中,对克罗齐的价值评判我们暂且不管,事实上朱光潜也努力把事实陈述和价值评判尽量分离,这使得虽然其价值评判部分趋于极端而不准确,仍不致影响事实陈述的准确性(也有个别地方出现价值与事实相混淆的情况),才保留了学术上的贡献。整个《西方美学史》正是因为这一原因才足以流传下去,如果注意到同时代不少学者对价值与事实的混淆导致学术成就的低下,就愈会觉得朱光潜这种努力的可贵。这时期朱氏学术的严谨性已超过以前的著作,政治压力既给了他阻力也给了他动力。上述两种著作仍存在对克罗齐的误解,但大致说来,理解更精微更准确了,站得也更高了。如他指出克罗齐所采取的辩证法对立统一并不是发展的,而仅仅是概念分析,[19]这就抓住了克罗齐哲学对于心灵四形式的论述抽象而不切合实际的根本毛病。克罗齐只是为了构筑自己的体系而生造出许多项目如纯美、纯丑、纯概念等等,这些是没有太多意义的赘词,朱光潜以前便没有发现这一奥秘。《西方美学史》中更指出克罗齐把语言与思想与艺术同一的实质在于错误地推断:概念以直觉为基础就须纳入直觉的思维方

式。[20]另外，朱光潜对直觉、情感和物质这几个克罗齐随意使用的概念作了比以前更细密的分析解释，使本来含混的概念清晰化。不过曲解与误解也依然存在，如引述克罗齐一段关于形式的论述否定了他的整个形式论，实际上引文只是克罗齐偶然的概念乱用，这些都在下面各章再谈。

上文指出五六十年代朱光潜的学术更为严谨，这仅仅是指他对于西方美学家的理解，实际上他这时的美学思想较空洞，更少创造性，对马克思主义的解读运用也有牵强处，这些部分地应归咎于当时的学风和政治压力。朱光潜自己当然不再承认他还受克罗齐影响，当时一些人却仍然对他与克罗齐的关系穷追不舍，其中有些人并非捕风捉影，我们上面也曾提及朱光潜这时的思想与克罗齐的相似处，不过总体说来，克罗齐的影响在于促使朱光潜尽量远离其观点，这种影响决不可轻忽，是决定朱光潜最后以马克思主义的实践论来作为其美学支柱的重要因素。50年代美学界的争论和批判是非常热烈的，也带有明显的政治色彩，不过尚没有像其他领域的论争那样使用具体的政治手段，所以被批判者尚有“改过”的机会，朱光潜就是这样不断地改变自己的观点以摆脱唯心主义的帽子，但是当他提出美是主观和客观的统一这一观点，并且大量引述马克思、恩格斯、列宁、毛泽东的论述为自己辩护时仍然无法逃避与克罗齐关系的指责，他一方面想坚持审美主体对于美的决定意义，另一方面又尽力避免与克罗齐的牵连，这时就找到了在他看来离克罗齐美学最远的实践论。他的实践观点是在翻译英国马克思主义美学家考德威尔的《论美》时得到启发形成的，随即在马克思《1844年经济学—哲学手稿》《〈政治经济学批判〉导言》里找到了根据。实践论确实是马克思主义区别于其他哲学的根本特征，克罗齐的美学

是认识论，与实践论美学的基本差别是当时其他美学家都无法否认的，朱光潜的实践论首先系统地表述在《生产劳动与人对世界的艺术掌握》(1960)，其要点是："实践观点就是唯物辩证观点，它要求把艺术摆在人类文化发展史的大轮廓里去看，要求把艺术看作人改造自然，也改造自己的这种生产实践活动中的一个必然的组成部分。"[21]其实质是既要摆脱与克罗齐的关系，又要反对反映论；其具体内容本文不拟细论，这里只想引一段以证明朱光潜在一定程度上是为了划清与克罗齐直觉论美学的界限而提出此说的，他在该文中曾明确提到实践论与从柏拉图到克罗齐的直觉(观)论的本质差别。实践论的提出是显示出克罗齐从相反方向给予朱光潜影响的例证："马克思主义理解现实，既要从客观方面去看，又要从主观方面去看。客观世界和主观能动性统一于实践。所以在美学上和在一般哲学上一样，马克思主义所用的是实践观点，和它相对立的是直观观点。……实践观点是马克思主义以前所没有的，是马克思主义所特有的"。[22]从五六十年代朱光潜的美学著述看，克罗齐美学的具体观念在其思想中所占势力日趋衰微，以致《西方美学史》说克罗齐学说的主要贡献是作反面教材，正是在特定的历史情境和学术氛围中，克罗齐的影响——拒斥并推动朱光潜走向与他相反的方向——却并不见得消失了，这显示了克罗齐和朱光潜的"奇缘"，颇值得我们玩味。同时还得提醒读者，尽管《西方美学史》对克罗齐总体上是否定的，但就一些具体观念如艺术的整一性、意象表现情感、创造与欣赏统一仍作了有所保留的肯定，甚至某些章节对美学家的评价也受到克罗齐《美学》历史部分的影响。也就是说，克罗齐的正面影响虽趋衰微，但毕竟存在。

如前所引，朱光潜曾说到："做学问持成见最误事"，在朱光

潜自己看来，他对克罗齐、对西方美学的理解都尽量摆脱了成见。但在分析中我们可以看到，不仅一些外在的环境因素对他的理解发生影响，构成成见，即使就他的知识结构而言，成见也甚为深厚，而且无法摆脱。实际上，正如伽达默尔所主张的，任何理解都摆脱不了成见（前判断），而且也不应该摆脱，成见于理解并不只是一种消极的阻力，而是理解的前提。不过，伽达默尔也简略地区分了对理解有利的成见与不利的成见，只是他并没有在理论上说明怎样来区分这两类成见。确实，要想对这两类成见进行抽象分析，以对具体的理解过程产生指导意义，几乎是不可能的。这就只能借助于传统积累起来的具体解释方法。解释方法是相当丰富而有效的，否则我们便无法判断朱光潜对克罗齐的解释是否准确，大部分传统的学术也就没有太多意义——因为丧失了原来的目标。这是现代解释学面临的重大问题。仅从哲学的意义上来论解释无济于事。从本章的论述来看，我们至少有一些判定解释是否合理的具体方法，这些方法是有效的，而不只是以一种偏见去指责另一种偏见，以一种解释去否定另一种解释。但是要寻找最终的逻辑根据又不容易。因为人类似乎也还没有找到思维合理性的最终逻辑根据。这些具体方法也运用于本书其他章节，这里略述如下：

首先是解释者的一致性问题。朱光潜对克罗齐的某些概念和观点的理解是前后不一致的，这就使我们注意到，这些理解可能与克罗齐原意有出入，或者前后理解均不准确，或有时理解不准确。一般说来，往往经过反复研读后，理解更接近于原意。这就足以说明不同的前结构在对朱光潜的理解发生作用。论述文字不像对文学作品的理解空间那么大，尤其就具体概念和观点而不是整个体系而言，确定性是较强的，不应任意夸大理解的自

由度。

其次是解释对象的比较问题。叔本华和克罗齐的直观(觉)观念都对朱光潜有影响,但叔本华和克罗齐对直观(觉)有不同的用法,这只要对两人的哲学体系,甚至就两个概念本身进行比较,就非常清楚,绝不会产生误解,但朱光潜拘于英译本的字面,以叔氏直观概念来解释克罗齐的直觉概念,这就可以断定其理解的不准确。这说明他当时的哲学积累没有达到区分不同体系中的近似概念的程度。

再次,理论体系的一贯性问题。尽管几乎所有的哲学体系都有内在矛盾,但就其体系整体而言,应该是基本一贯的,否则难以称为体系,对体系的解释的合理性一般可以按照融会贯通的标准来予以衡量。

最后,运用最普遍而容易人各异词的方法是具体分析。从语境中进行释义对于论述式本文而言具有排他性,这样不同的解释会有明确的对照,其合理性与有效性对于有修养的读者来说应是容易分辨的。就我们的主题而言,要理解朱光潜的本文含义不仅要考虑他自觉到的参照系(克罗齐、马克思等)原来的含义,更要注意他使用的汉语的背景语境的含义,并考察这两类含义是如何互相转化、相逢或错位的。这是不同文化之间的解读和交融过程中尤须慎重考虑的。

注 释

[1]参见R.韦勒克:《西方四大批评家》,复旦大学出版社,1983版,页11。

[2]吉尔伯特和库恩合著:《美学史》(下),上海译文出版社,1989版,页722。

[3]《朱光潜全集》,安徽教育出版社,1987—1993版,第10卷,页648。

[4]《朱光潜全集》,安徽教育出版社,1987—1993版,第8卷,页236。

[5]《朱光潜全集》,第1卷,页198。

[6]《读书》,1981年第3期《外国学者论朱光潜与克罗齐美学》。

[7]《朱光潜全集》第1卷,页354。

[8]《朱光潜全集》第11卷,页129。

[9]《朱光潜全集》第4卷,页376。

[10]《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社,1983版,页233。

[11]《判断力批判》(上),商务印书馆,1964版,页16。

[12]《朱光潜全集》第4卷,页378。

[13]《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社,1983版,页267。

[14]《美学原理·美学纲要》,1983版,页8。

[15]《朱光潜全集》第4卷,页344。

[16]显然,这是刻意模仿黑格尔逻辑学的结果。

[17]请参看《克罗齐哲学述评》第七章,因原文过长不便引述。

[18]《朱光潜全集》第3卷,页409。

[19]《朱光潜全集》第5卷,页146。

[20]《朱光潜全集》第7卷,页311。

[21]《朱光潜全集》第10卷,页213。

[22]《朱光潜全集》第10卷,页188。

第 6 章

思维方式的接受

克罗齐哲学著作有一个非常突出的特征，就是语词涵义游移不定，他总喜欢把各种在一般语言规则下内涵外延差别极大的概念故作惊人之论地等同起来，试图达到他所认定的语言目标——表现，并因此颇为自得。这种努力及其结果在本世纪初克罗齐成名时开始直到80年代，不断地被人指出并加以指责，鲍桑葵的《美学三讲》、杜卡斯《艺术哲学新论》、卡西尔关于语言的多种著述如《符号·神话·文化》、杜威的《艺术即经验》、苏珊·朗格的《情感与形式》、怀特《分析的时代》等等，或从经验论视角，或从语言本质观念，或从美的实质角度批评了克罗齐运用概念的悖谬，并着力探寻其哲学渊源。怀特《分析的时代》指出："克罗齐和许多受过黑格尔影响或同情黑格尔的哲学家一样，有一种倾向：把界线弄模糊，反对明确与严格的划分，而他的历史和哲学同一的论点最突出地说明了这点。哲学传统历来都把这些题目划分得很清楚，而克罗齐把它们等同起来是由于他对两者的热爱和他显然是想用非机械的方法结合研究这两个问题的结果。他的智慧发展几乎合于黑格尔意义下的辩证法。"[1]怀

特用"智慧发展"是略带讽刺意味的，这在他的后文说得很明白。在语词运用上玩弄所谓的辩证法，实质上是无力把握语言而又自欺欺人的把戏。杜卡斯则直接针对其美学作了批评："当作者开始分析某些熟悉概念的涵义时，他总是背道而驰，为我所用，在大多数情况下为这些概念规定涵义，使其合乎自己的需要。结果，当他使用这些概念时，他往往是在讲述个人的私语，其间，表现一词委实像我们说话时那样频繁出现，但在意义上却不尽相同。故而，当他似乎要讨论一些众所周知的问题时，他的确辞不达意，只是喋喋不休地谈论他那些专断性用语的内涵。"[2]不过，上面所举的著作似乎都没有就克罗齐运用概念时的具体思维方式进行探讨，而我们认为这种探讨对把握和批评克罗齐十分重要，而且其意义不止于对克罗齐的研究，实际上涉及语言基本规则，当然，本章着力于研究这种思维方式在多大程度上影响了朱光潜，在多大程度上受到朱光潜的批评和舍弃。

第一节　概念的存同去异

克罗齐语词运用的基本方式之一就是把在普通人看来具有包含关系或有交叉关系的概念进行等同。他认为只要抓住了某一语词的关键处，就不必顾及其外延，也不必顾及该词的习惯义，因为他只强调语言是表现的，不注意其交流功能，他对语言的论述既是这一思维方式的结果，也是这一方式的恰当例证。

克罗齐在很多方面前后不一致——他认为是发展——但在他对语言学和美学关系的论述上却有高度的一致性，从 1902 年写的《作为表现的科学和一般语言学的美学》起到 1941 年写的

《语言哲学》止，都持同一观点。这一观点在前者的标题上可以看出来：表现的科学 = 一般语言学 = 美学，去掉词尾的科学，就是表现即语言即美，还可以把这一等式联下去：表现即直觉即抒情的直觉即诗即艺术。试图把克罗齐怎样采用这些词一一澄清，非常困难，要使不熟悉克罗齐的读者理解，更是难上加难。因为他每次使用的都是特殊概念，都需要详加解说，而且正如他自己所说，解说本身也是不可能准确的，每一次语词运用都是表现性的，是惟一精确的，语言不能转述正像诗不能翻译一样——而且语言就是诗，每一个单词，每一个句子表现的意义都是一次性的，即使重述这一个单词、句子，也不再是他原来所表现的东西。面对这种语言学上绝对的相对主义，我们怎么研究克罗齐呢？在我们看来，尽管语词每使用一次总会有变化，但变化的幅度不可能完全超脱约定俗成的意义，否则一切阅读理解甚至对话行为都不可能发生。实际上，哲学史、思想史确实是不断地改变语义的过程，但概念变化总在某一限度内，而且这种变化往往有着内在联系，一些语言能力极强的思想家往往能把独创性的思想在语词变化幅度较小的范围内表达出来，而克罗齐不是这样的思想家，他的语言已达到了语词允许变化的最边缘，稍稍跨出一步，他就不再是思想家而是梦呓家了。他的语言方式确实把一些有创见的思想惊人地表达出来，不过他的创见远不如他自诩的那么多，相当一部分他自认的创见都只是前人思想的醒目表达而已。鉴于研究对象这一独特之处，我们得提醒读者阅读原著。回到正题，上面所述的长长的等式是怎么来的呢？

克罗齐认为在逻辑上说，心灵方式的最初阶段，心灵活动创造性地把 feeling（前期指模糊的感触、印象，后期指实践活动产生的情感）熔铸为具体的意象，这一过程叫直觉，具体的意象叫

直觉品(据朱译)。为什么直觉就是表现呢？直觉是相对于心灵主体而言，表现是相对于情感而言，它们是同一过程从不同角度去界定产生的概念，同时，所有的直觉都是情感的表现，所以直觉又称为抒情的直觉。这里应注意表现只是情感的表现，缩小了表现习惯指称范围，习惯义还包括对理智地思考的内容的表达。他又认为情感的表现是诗，这是他的定义，他把诗等同于直觉这一心理过程，删去了一般所指的诗具有外在显现形式这一特征，只要心灵中出现具体意象就是诗，同样只要出现融注了情感的意象也是艺术。所以诗就是艺术，艺术就是诗。这是他否定了诗和艺术的外在特征，也否定人类历史上一切关于诗和艺术的经验分类，纯粹用理性方式进行定义产生的结果。克罗齐把传统意义上的艺术和诗的共同点扩充为全体，把差异处排挤掉，造成概念的等同，所以他讲的艺术和诗我们不能与自己已经形成的概念相对应。

朱光潜对克罗齐的等式只偶尔提出了批评，指出克罗齐的概念与一般概念不同，但他确实意识到了这些具体概念之间不能等同，他自己的著作中转述克罗齐观念时一般注意到了这一点，如《文艺心理学》第一章，大多数地方只把直觉当成审美经验，而不是诗，不过他也有疏忽，把直觉称为艺术的时候："直觉是突然间心里见到一个形象或意象，其实就是创造，形象便是创造成的艺术。"[3]这一疏忽毫不含糊地显示了他在思维方式上受了克罗齐影响，只不过他对于经验事实中一些明显的概念差别清楚地区分，如诗和艺术，而对抽象性的概念如"直觉"、"意象"与艺术的差别则不那么敏感。

克罗齐进一步的推断——表现即美即语言——具有相当重要的意义，是他的少数对思想史具有独创性的贡献之一，尽管这

一论断本身并不准确，但他融合了康德的先验综合判断和维柯的诗性智慧这两个具有划时代意义的思想成果，并开创了卡西尔文化符号哲学之先河。其实质性贡献在于醒目地揭示了语言的两大基本特征之一，即表现性，语言是人通过创造性综合来把握实在的惟一途径(克罗齐不承认心灵之外的实在，但我们论述其意义时不能不提实在)。详细阐释和论述这一命题的内在意义不是本文目的(可参看卡西尔的著作)，我们这里只研究这一命题两个方面的失误，其一是认识方面的，其二是思维方式上的。认识上的错误在于他把情感的表现当成语言心理过程中的惟一方式。《语言哲学》(1941)中说："把语言同诗的表现(按：即情感的表现)看成一个东西，就使一种简单而又丰富的概念代替了那些有关语言问题的著述和讨论中常见的十分复杂，十分贫乏的概念；……"[4]语言的心理过程是否只是情感的表现呢？并非如此，我们赞同卡西尔的观点，把语言的心理过程分为情感语言和命题语言，情感语言是动物和人共同具有的语言方式，不能作为人类语言的本质特征，命题性语言才是人类语言最鲜明的特征，卡西尔是这样分别情感语言和命题语言的："情感语言不同于命题语言，我们用情感语言发泄的仅仅是感受；即是说，表露我们的主观心灵状态处于一种突发式的火山喷发中。在命题语言中，我们的观念处于一种客观的联系中；我们能发现主语、谓语，以及它们二者之间的关系，而正是这类命题式言语，才为人类提供了发现一个'客观的'(按：宜译为客体的)世界，即发现那个具有固定和恒长属性的经验事物之世界的第一条线索。离却这条线索的引导，要把握这个世界似乎就无可能了。"[5]克罗齐恰恰就抛弃了"这条线索的引导"，执著于"情感表现"。这一认识上的失误，朱光潜和卡西尔一样看得很清楚，他在其语言

哲学论文《思想就是使用语言》(1948)中就没有把克罗齐的情感的表现作为语言本身，虽然这篇论文直接受克罗齐的影响，而且还部分地承袭了克罗齐的失误，以致造成概念混淆。

正因为克罗齐把情感的表现当成语言，就造成思维上的失误，因为思维是运用语言的，情感的表现必定随情感的变化而变化，所以语言和概念游移不定，任何概念都不具有同一性，这样克罗齐的"语言"不同于通行的"语言"，他削去了语言的根本特征之一——符号交流功能。一些西方现代哲学家对语言作出了和克罗齐相近的思考，这些思考与克罗齐的表现说一样深化了对语言本质的认识。如胡塞尔对语言表达的传播功能(即符号功能)和意指功能的划分，以及对意指功能的重视；海德格尔区分了言谈的经验论性质和本体论生存论性质，认为了解语言本质的"决定性的事情始终是——在此在的分析工作的基础上先把言谈结构的存在论生存论整体清理出来。"[6]伽达默尔发挥海德格尔的观点，认为人从本质上是语言性的，语言不只是一种表意的符号系统，而是人把握世界的介质，也就是人的存在方式。就把语言作为人领会把握世界的最根本的方式而言，胡塞尔、海德格尔、伽达默尔都与克罗齐没有本质的区别，但他们没有像克罗齐一样，完全撇开语言的符号传达功能，这从以上的陈述可以明白。当然，我完全能够理解并接受他们就语言本质所作的分析，但就人类语言的生成过程而言，恐怕语言的符号功能与表现功能是相互促进的，而不单是由表现(或意指)功能决定其符号功能。语言是有社会性的，任何具有表现性的概念只有在交流中基本固定下来才能达到语言的目的——人与人的相互理解。克罗齐强调语言作为心灵把握实在的方式这一功能，只注重我们通常的语言在心理过程中的那一部分，完全轻视同样

重要的外在功能，认为只要抓住他认定的本质特征，就可以把一切次要特征舍弃，这就是简单而富有，尽管我们也肯定语言表现特征的重要性，但绝大部分语言学家都更重视语言的交流功能。本世纪最伟大的几个语言学家之一奥托·叶斯柏森在其名著《语法哲学》中开宗明义地提出："语言的本质乃是人类的活动，即一个人把他的思想传达给另一个人的活动，以及这另一个人理解前一个人思想的活动。如果我们想要了解语言的本质，特别是语法所研究的那部分的本质就不应该忽视这两个人，语言的发出者和接受者，或更简便地说，说话人和听话人以及两者间的相互关系。"[7]克罗齐的语言学完全不涉及这方面的内容，这里我们为什么说他是思维方式上的失误而不是认识上的失误呢？这是因为克罗齐并非真的不懂语言传达过程的重要性。他在著作中也说过传达对于实践活动具有意义，它本身便是实践活动。只不过他偏执于把本质当全体的思维方式，才出现这样的大漏洞。他要澄清的不是语言如何传达，而是语言为什么能传达。他的语言学不能称为语言学，只能称为语言发生学，我们不能相信在他的语言规则中的概念等同，否则人类思想史就会变成一堆混乱不堪永解不开的死结。

朱光潜肯定注意到了克罗齐语言和思维上的偏颇，并且试图加以纠正，却又没能完全摆脱克罗齐的影响。这两个方面在《思想就是使用语言》(1948)中表现很充分，该文是朱光潜为北京大学 50 周年校庆文学院纪念专刊用英文写的哲学论文，其主要观念来自《诗论》第四章，《诗论》中说明了主要观念和克罗齐哲学的联系和差别，在我们看来，相似性是主要的。《思想就是使用语言》在提及克罗齐时强调了他们之间的差别，而且全文的论述方式是模仿斯宾诺莎《伦理学》的方式，显得概念清晰，条理

严密。该文由张金言译为中文发表于《哲学研究》(1989.1)。译文出现了一点疏忽，文中把"思想"明确定义为名词即思维结果，但又不断地把"思想"作动词"思维"使用，标题就反映了这种疏忽，为了不致引起混乱，我们按朱氏原意把动词形式译为思维，名词形式译为思想，下面论述即据此用词。

朱光潜针对克罗齐把语言只当成心理过程并且只具表现性的重大失误，提出了很明确的语言定义："语言是指实有事物或想像事物的一种符号体系。根据定义2(按：关于符号的定义)所下定义和所作说明，这些符号不是自然的形象，就是约定俗成的符号。"[8]这里他把克罗齐忽视的语言交流功能(约定俗成)提了出来，不过令人遗憾地没有提到语言的表现性。他在后文又说："照我们看来，艺术形象或直觉(照克罗齐所讲的意思)同时也是语言，或者更确切地说，艺术形象就构成于表现形象的语言之中。"[9]这表明他也承认语言的表现性，不知为何在定义中却没有提出，这使他的语言定义仍是传统的，只不过融模仿说和约定说为一体而已，仍然是不全面的。同时他指出语言包括内含语言和外显语言两部分，这就克服了克罗齐把语言看成心理过程的毛病。但是论文到了后半部分，克罗齐思维方式的影响越来越明显，和前面对语言的论述矛盾起来，如命题9说："因为思维和语言同一，所以关于思维法则的科学(即逻辑学)同时也是关于语言法则的科学(即语法学)"。[10]这就和上面引述的"艺术形象或直觉同时也是语言"矛盾，因为克罗齐的直觉是创造性审美综合，没有法则，更不讲逻辑。不过考虑到克罗齐的逻辑学本身也是"不讲逻辑的逻辑学"，这一矛盾倒还是得到了某种缓和。另一方面，思维虽然就是使用语言，但并不和语言同一，因为思维只是心理过程，语言还包括社会交往过程，再说，两

个概念的同一是典型的克罗齐论述方式，是只注意共同处不注意差别的方式，总是产生语言混乱。所以我们说朱光潜关于语言的论述仍受克罗齐思维方式的影响，尽管具体观念与克罗齐可能大相径庭。朱光潜的其他一些概念如诗、悲剧等也显示出这种影响，我们分别在讨论价值评判与经验事实，认识的理性倾向时再谈。总之，上面所述的概念混乱部分因认识不确所致，更重要的是不尊重习惯意义，想以一得之见推翻约定俗成的概念，最终只能使创见在混乱中淹没。其实这一问题并不难解决，要么自创新词来表达创见，要么在保留原词的条件下重新清楚地定义自己使用该词的方式，并按此定义前后一致地运用。朱光潜比克罗齐谨慎多了，但谨慎的程度还不够，普通读者只要细绎朱氏上下文，仍能大致把握朱氏的旨意，要懂克罗齐就不那么容易了，所以对克罗齐的解读很难形成一致意见——当然，认为他概念混乱这一点是一致的。

要言之，朱光潜更接近于中国传统的取实予名、约定俗成的名实关系论，并以此补救克罗齐语言观上的偏颇，但他未考虑到克罗齐的“思维和语言同一”的命题背后有整个西方强大的逻各斯主义传统，即“倒名为实”（而非名实相副）的传统，也就更没有深入剖析这一传统。但朱光潜对语言与思想同一（也与感情同一）[11]的接受，却使传统对语言的轻视（所谓言不尽意、意在言外等）有所转变，[12]他通过“内含语言”与“外显语言”的同一和连贯的论述，实质上否定了言不尽意的说法，阐明了言意的关系，从而使中国美学初次渗透进某种“语言学精神”，这是其接受克罗齐而对中国现代美学的贡献之一。克罗齐（和叔本华一样）是西方从逻各斯主义（理性主义）转向直觉主义的重要代表之一，本身具有和东方思维的某种亲和性；朱光潜（和王国维一样）

则是中国直觉体验传统开始走向理性化的先驱者。遗憾的是，正如王国维未能深入叔本华哲学的宗教维度一样，朱光潜也未能深入克罗齐哲学逻各斯传统背景，因此，只能浅尝辄止，最终通过自我否定退回了传统固有的审美框架，而没能为中国传统增添更多的东西。对此，下文将有更具体的论述。

第二节　经验与价值融合

克罗齐概念难以确定的另一根源在于他经常把经验事实和价值评判融合在同一概念中。这并非克罗齐所独擅，不少思想家有意无意地这样干。海德格尔甚至从理论上论述事实判断与价值评判不可区分。这种观点从超越人类的立场来看人的认识是可以的，但从人类发展到今天所具有的高度来看是不合适的。既然如海德格尔自己所说，语言是存在之家，显示着人把握世界的方式，那么事实与价值这两个词的创造不就显示着在人类存在的基础上二者是可以区分的吗？正因为克罗齐、海德格尔这样的人太多，所以有些看似简单的问题总是纠缠不清。我们认为经验事实和价值评判是两个完全不同的领域，尽管可能相互影响，却绝不可同时蕴涵于同一概念，否则语言的交流功能就要大打折扣——有时扣得一丝不剩。价值、事实的混淆和认识论上的唯理倾向关系密切，下面我们分别论述。

一般说来，只要我们对经验事实较细致地反省观察，尽量不带价值评判，概念是不会模糊不清的，至于对某一事实进行评价，因人们价值观不同，自然不必强同，这不至于阻碍对话。譬如人们对书形成了基本观念，不管某一本书大小如何，装帧如

何，内容好坏如何，我们总是称其为书，随着技术发展，或许现在不称为书的以后也称为书，如输入文字的电脑软盘，这只要人们重新定义就会清楚，不会对书这一概念构成威胁。但是如果我们把价值引入书的概念，一切就麻烦了，如装帧不好，内容不好的书不叫书，那我们实际上就很难确定哪些是书，哪些不是书了。这看起来很荒唐，克罗齐却正是这样把价值引入概念，只不过这些概念不如书那么具体而已。克罗齐在论述美就是表现时这么说："我们一直到现在都小心避免用'美'字来指成功的表现这种正价值。但是既经许多说明，误解的危险已消灭了，而且我们也看得出，在流行语言中与在哲学中，占势力的倾向是把'美'字的意义限用于审美的价值，所以我们觉得以'成功的表现'作'美'的定义，似很稳妥；或是更好一点，把美干脆地当作表现，不加形容词，因为不成功的表现就不是表现。"[13]这段话的实质就是把价值判断置入定义，把某一习惯概念在审美价值（或伦理价值）上最为完善的代表作为该概念的定义，也就是说在指称某一事物时，必须先对该事物进行价值判断，当该事物不具有最高的价值时，不能以这一概念指称它。例如，他所说的表现就与一般所指的表现差别甚大。我们经常说到不成功的表现，事实上克罗齐自己也使用这种表达法，这就足以证明表现并不只是成功的表现。克罗齐的失误之源恐怕还是在于他把语言与表现完全同一这一论断上，其不当应该是相当明显的。譬如人，不完美的人，不是人。当我们看到一个普通意指的人时，先得评估这个人，如果此人并不完美，按克罗齐的逻辑，就不能说他是人。因为人们价值观不一样，这就出现一个问题，究竟由谁来判定一首诗是诗，一个人是人呢？事实上，没有任何一首诗或一个人会被所有的人公认为完美，所以这个世界就会找不到有足够资格总

被称为诗或人的东西了。克罗齐在批评他人观点时,往往采用逻辑方法,把其观点的悖谬之处推至夸张的程度,但他显然没有用这种方法来对付自己的观点。

以这种方式来看待事物的,不只是克罗齐,我们的学术界就经常出现这样的毛病,而且是一种普遍心态。五六十年代的美学之争不能深入的关键问题就是把马克思主义美学这一概念不仅作为一种理论,而且同时作为一种评价(最完美的美学)在运用,所以永远也无法找到公认的马克思主义美学。朱光潜不像克罗齐那样极端,他比克氏更注重从经验事实中归纳出概念,但关于诗的论述仍清楚地显示了克罗齐的影响。朱光潜不时指出(虽然谦逊而平和地)克罗齐概念与通常概念的差别,并认为这是引起别人误解的原因。就诗这一概念而言,朱光潜也没有像克罗齐一样把它和艺术、表现、语言、直觉等同,更没有认为不纯粹的直觉或者不成功的表现都不是诗。在《诗论》的主体部分,他把诗的境界定义为情趣和意象的契合,他一般只把具有诗的境界的诗称为好诗,不像克罗齐一样把这类诗当成诗的全体。他承认还有一些诗是坏诗,不具有诗境,这样价值与事实便没有混淆,如果他把这种做法贯彻到底,我们当然不会说他受了克罗齐影响,可惜他并不彻底,而且有时确实显示出他以价值标准来衡量事实的归属。《诗论·替诗的音律辩护》中说:"'诗'字还有一个最滥的意义,就是专从形式上分别诗和散文,把一切具有诗的形式的文字通通叫做'诗'。冬烘学究堆砌腐典滥调,诙谐者嘲笑邻家的姑娘,凑成四句七言,自己也说是'做诗'。'诗'字的这样用法是最不合理的。如果依它,李白、杜甫的诗集和《三字经》《百家姓》《七言杂字》以及医方脉诀之类的东西都是一样高低了。"[14]这里明显地把价值和事实混淆了,我们并不是要把

朱氏否定的《三字经》、《百家姓》之类拉入诗里来，而是指出他思维方式不对头。按照他的说法，尤其最后一句，就是认为只要把某些东西纳入诗的范围，就和李白杜甫诗在价值上相等了，这就显然是错误地以价值衡量诗的概念，而且受克罗齐诗（美）无高下之分的默化了。我们可以按他的逻辑反问：在他看来是诗的东西是否“都一样高低”呢，如陶潜、李白、杜甫、钱起的五言体作品在他看来都能算是诗，价值就一样吗？如果以较为宽容的眼光来看，朱光潜这段话大概是表达时未能细加考虑，急于否定一些陈腐学究的诗的观念，没有注意到语言的严谨了。

另一篇重要诗论《诗的无限》（1948）也出现了看似不同，实质相似的论述：“一般人把一首写或印的诗的文字符号叫做诗，以为它是一成不变的，无论有没有人欣赏它，都一样地是‘诗’，这是一个必须纠正的误解。一首写或印的诗，就它的文字符号而言，只是一种物质的痕迹，对于不识字的人不能算诗，对于识字而不能感到文字后面情味的人也还不能算诗。一首诗对于一个人如果是诗，必须在他的心灵中起诗的作用，能引起他的‘知’和‘感’。他必须能欣赏，而欣赏必须在想像中‘再造’诗人所写的境界，再在诗人所传出的情味中生活一番，所以严格地说，诗只存在于创造与欣赏的心灵活动中”。[15]这一小节从总体来看有两大问题，首先，把诗当作纯粹的心灵活动（这完全是克罗齐的观点），那么在所有一般称为诗集的印刷品中都找不到诗，更不用说区分高下了；其次，又必须以价值判断来确定诗的范围，既然对于能识字而不能感到文字情味的人而言，“诗”不能算诗，那么究竟要体会到什么程度才能算诗呢？只要一点点就行抑或要充分体会呢，要在中学生，大学生或者教授如朱光潜者的眼中才能算诗呢，抑或要在最伟大的诗人眼中才能算诗呢？朱氏的

真正意图只不过是要把诗放在神圣不可亵渎的地位，同时强调在诗歌欣赏中人与人的差别，因此不自觉地走到克罗齐的思维路子上去了。其实把文盲无法欣赏的诗当作诗并无损于诗的价值，也无损于创造欣赏能力的高下之分，诗的概念并非对于个人而言，而是人类历史上形成的社会性概念，不能以个人的价值标准去划定诗的范围——自然可以评价诗的好坏。当然，诗的概念相当复杂，要真正用逻辑语言来严格界定几乎不可能，这里只是提出这么一个问题，无意于下最后定论。

第三节　唯理倾向

上面所论的两个方面都着眼于概念使用方式显示的思维倾向，下面我们从认识论角度来看克罗齐和朱光潜的思维倾向。大致说来，克朱二人都倾向于理性主义，不过克罗齐可看作较偏执的理性主义者，朱光潜则较温和，时常以经验论的认识方法去补理性主义之不足。我们已提到朱光潜之所以“成为克罗齐的信徒”，部分地由于他的理性偏向。如果就具体的认识来说，不存在纯粹的理性主义者或经验主义者，克罗齐有很多论断也是经验的。朱光潜论述过克罗齐的理性倾向：

> 克罗齐的哲学是唯心主义的。……在研究方法上，唯心哲学不从经验出发而从概念出发，它对经验科学一般是极端鄙视的，它认为经验是凭感觉的，限于局部的，不能抓住事物的普遍性与必然性，所以不能产生真正的知识，能产生真正的知识的，只有研究概念的哲学，只有概念才有普遍

性和必然性，一切真理都必定是概念，所以哲学的任务就在分析概念，推演概念。对于事物进行概念的分析与推演，就是论证它于理（在逻辑上）应该是什么，至于它于事（在经验上）是什么，唯心哲学是不大过问的。[16]

唯心论与理性主义没有必然联系，更不绝对反经验，贝克莱、休谟这样的唯心论者都是极端的经验主义者，不过上面的引文对克罗齐是合适的，我们曾说过克罗齐概念的误用从认识论角度应归咎于其理性倾向，其他论断如艺术不可分类说，诗非联想说等等都是这一认识倾向的结果，我们不细论，我们的重点在朱光潜。朱光潜开始接触西方思想时就喜欢上了心理学。心理学是一门纯粹的经验科学，从《文艺心理学》的目录和序言也可看出他对美感经验的强调，他一生都注重美学的经验基础，但为什么我们又说他偏于理性呢？这是从思维方式上说的。我们知道倾向于理性者的思维多用演绎法，倾向于经验者多用归纳法，这是基本特征，而朱光潜在一些主要观念上往往采用的是前者，他一般都从他所接受的某些观念出发去衡量经验事实，把不符合其观念者排除在这些概念之外。他自己也清楚地表白过他是倾向于唯理论的，不过他没有说这是克罗齐的影响。他的哲学论文《冯友兰先生的〈新理学〉》(1940)不时把经验主义称为"浅薄的经验主义"，最后一节说："我个人早年是受的一点肤浅的符号逻辑的训练和一向对于柏拉图和莱布尼兹的爱好，也许使我偏向于唯理主义。"[17]他的这一偏向既是接受克罗齐的条件之一，又因克罗齐而得到加强，这里我们不从他接受克罗齐的具体观念论证克罗齐的影响，因为我们要谈的是思维方式，我们从他的悲剧观和对诗的普遍发展过程的论述来讨论他的理性倾向。

《悲剧心理学》是朱光潜的博士论文，对西方传统的悲剧理论进行了系统的分析和探讨，并综合成自己的结论，尤其致力于悲剧快感研究。这部著作作为第一部中国学者探索西方悲剧理论的专著，具有首创之功，而且本身也不乏灼见。原著用英文写成，直到80年代才译为中文，所以在中国学界影响并不大，但其成就是值得肯定的，不过本文并不专门研究该书的成就，为了本章主旨反而只讨论其失误处，请读者勿以为我们试图否定这部著作。《悲剧心理学》因其具体目标的关系，所以不像朱氏其他著作那么平易朴实，为了显示掌握资料的广泛性和全面性，有时沾染了一点浮夸之气。如他在第一章说："颇为奇怪的是，也许除了博克之外，他们都没有想到悲剧与崇高的美是密切相关的。例如，叔本华和黑格尔都详细讨论过悲剧，也讨论过崇高，但都没有论证它们之间的关系和区别。"[18]这说明他并没有通读叔本华的主要著作《作为意志和表象的世界》，该书第二卷第37节明确讨论了悲剧快感源于崇高："我们从悲剧中获取的快感并不属于智能，而是由崇高引起的。"[19]类此的失误还有一些，我们不论，关键在看他是怎样运用悲剧概念的。他认为中国人、印度人、希伯来人都没有产生过悲剧，甚至欧洲近代以来也已经无法产生悲剧了，为什么呢？因为这些民族和现代人的作品都不符合他的悲剧概念——实际上并不是他的，而是他接受的古典主义悲剧概念。他并不从现代的那些已被公认为悲剧的作品中去寻找悲剧性和悲剧精神，却抱定悲剧必然和不可知的命运相联系的想法，以此去裁判所有的作品。凡属没有表现出强烈的宿命感和悲壮感的戏剧、小说在他看来都是缺乏悲剧精神的，即使在我们看来比古典悲剧更为深刻，更具有悲剧感的现代名著如陀斯妥耶夫斯基的《罪与罚》、《卡拉玛卓夫兄弟》也不能称为悲

剧——后者同时违背了他的悲剧与宗教不相容的观念。朱光潜并非没有考虑到中国古代的悲剧和西方近代以来的悲剧，他在《悲剧心理学》第十二章《悲剧的衰亡：悲剧与宗教和哲学的关系》中即花了大量篇幅来论述这个问题，说明他的偏颇并不是由于狭隘的经验论所致，而是以既定的概念来推绎出判断的标准所致。当然，他把悲剧限定在戏剧范围之内，虽然也是固执古典悲剧概念的结果，却是可以理解和赞同的。这没有改变问题的性质。很显然，他的这种思维方式大致说来是唯理论的，他不是从文学发展的具体历史和已经出现的现代作品中去重新确定其悲剧观念，却拿几个世纪以前形成的范畴去范围裁定发展了的经验事实，从整个悲剧的发展史看，就忽视了部分研究对象，而且并非最不重要的部分。这无疑损害了整个论著的价值。同时他又把悲剧概念与价值评判混淆起来，认为悲剧与伟大同在，所以不免感叹"悲剧的缪斯似乎已经一去不复返了。"[20]而暗示文学也日趋衰微，近乎末日了。可喜的是他并非总是执著于这种思维方式，写《西方美学史》的时代就已经改变了这样的观点，把一些中国作品和现代作品也算作悲剧了。

《诗的普遍性与历史的连续性》(1948)从理论上探讨诗歌发展史的大致趋向，文章显示了受新文学运动以来重视白话文学、民间文学和大众化观念的影响，但朱氏实际上仍抱定了诗歌就是文人创作的观点，所以对诗歌发展史的论述出现矛盾。他认为原始诗歌是全民众的诗歌，表现了普遍的人性，诗也显示出普遍性，能够感动全民众的情感思想，社会分化以后，文字和印刷术发明，诗变成个别作家的活动，诗人变成一个特殊职业阶级，做诗与读诗都要教育，而教育又极不普遍，除了少数伟大诗人外，"多数不深不广的诗人就尽量发展个人的癖性，尽量朝尖新

的冷僻的路径发展，于是诗降为知识的贵族阶级的奢侈品，诗的理想也由此改变；诗要表现的不是普遍性而是个别性了，诗的风格不要简单深刻而要艰晦尖新了。我们必须明白这是诗的厄运，而非诗的正轨。”[21]这种诗论见解在当时已很普遍，此后一段时间更成定论，一般不易看出其毛病，其毛病出在思维方式上，整个论断是站不住脚的。朱光潜对诗的考察不是从其发展的具体情形中去总结其特点，而是运用其既成的观念随意推演和下判断。他对这些观念的接受既缺乏经验基础，严格地说也缺乏理性基础，但因为他推演出论断的方式与唯理论者相似，所以这里在带有否定的意味上使用唯理倾向这个词。他一方面认定只有民众的诗才真正表达诗的普遍性，另一方面却又固执着文人诗才是真正的诗，因此对原始时期以后的诗歌发展只考察了文人诗。如果民众诗歌果真是能具普遍性而最有价值的，那朱光潜应着重于考察民歌的发展历程，民间诗在任何时代都是大量存在的，肯定不会比文人诗少，事实上朱氏注意的却只是文人诗的发展轨迹，就是说他只不过拿他早就形成的诗歌观念去删削历史而已，但他又不甘冒轻视民间诗歌的指责，所以就出现矛盾了。我们认为自从进入文明时代以来，诗歌发展史主要是文人诗歌的历史，应该考虑民歌中最优秀的部分作为补充，不能够一面以文人诗为考察对象，一面又责备它太不民间化、大众化——如果真要大众化，只需把民歌当作诗歌主流研究就行了——诗歌的魅力恰恰在于表现诗人的个性，尽管同时必定表现了人的普遍性，至于说诗歌质量不高，那并不是文人化或大众化的问题，而是诗人创造力的问题。朱光潜对诗的趣味上的偏嗜也是可议的，不过我们只指出他思维过程的唯理倾向和由此引起的缺失。

朱光潜在对中国古典诗歌的分析中试图“再造诗人所写的境界”，其分析有时十分精彩，但正是在对诗的理解中，最难再造诗人原来境界。伽达默尔把解释当成一个对话过程，认为诗的境界就显示在读者与诗人的对话过程中，二者都具有开放性，而达致视界融合。然而究竟对本文的解释能够达致视界融合与否、什么程度才算视界融合，这是一个很大的疑问。朱光潜对克罗齐的解读达到了伽达默尔所谓的视界融合吗？本书对他们的理解又如何呢？这都是不易判定的问题。

注 释

[1]怀特编著:《分析的时代》，商务印书馆，1981，第2版，页38。

[2]杜卡斯:《艺术哲学新论》，光明日报出版社，1988版，页33。

[3]《朱光潜全集》，安徽教育出版社，1987—1993版、第1卷，页215。

[4]克罗齐:《美学或艺术和语言哲学》，中国社会科学出版社，1992版，页49。

[5]卡西尔:《符号·神话·文化》，东方出版社，1988版，页94。

[6]《存在与时间》，三联书店，1987版，页199。

[7]叶斯柏森:《语法哲学》，语文出版社，1988版，页3。

[8]《朱光潜全集》第9卷，页385。

[9]《朱光潜全集》第9卷，页395。

[10]《朱光潜全集》第9卷，页393。

[11]《朱光潜全集》第3卷，页92。

[12]朱光潜很赞赏无言之美，言不尽意，这是与《思想就是使用语言》等文中的观点矛盾的。

[13]《美学原理·美学纲要》，外国文学出版社，1983版，页89。

[14]《朱光潜全集》第3卷，页222。

[15]《朱光潜全集》第9卷，页506。

[16]《朱光潜全集》第5卷，页137。

[17]《朱光潜全集》第9卷，页53。

[18]《朱光潜全集》第2卷，页215。

[19]《作为意志和表象的世界》佩因英译本第二卷，纽约1969，P.433。

[20]《朱光潜全集》第2卷，页450。

[21]《朱光潜全集》第9卷，页337。

第 7 章

具体观念的接受

上一章论述了朱光潜在思想倾向上与克罗齐的相似性及其关系，主要从消极方面进行研究，这是因为朱光潜思维的长处在于平稳，并不是受克罗齐影响，而克罗齐思维的优长在于发散性、创造性，这些朱光潜拥有不多。不过我们也指出即使受了一些消极影响，朱光潜的偏颇也远不如克罗齐表现得那么强烈，他注意到了克氏的缺失，并进行了弥补。这一章我们主要论述在基本的具体美学观念上朱光潜对克罗齐的接受——理解和误解，承继与否定。至于朱光潜借助传统审美经验对克罗齐美学的改造变形留待下章再细论。

第一节 美在何处

50 年代美学论争的焦点是美的本质问题，美的本质论述又集中在美存在于何处这一视为马克思主义美学的原则性问题，各派美学家都在这一问题上反复论证说明自己的观点并同时不

放过批判他人观点的机会。以蔡仪为代表的客观派认为美存在于客观事物中，以李泽厚为代表的客观派认为美寓于社会存在中，以吕荧为代表被朱光潜等指为唯心派的论者认为美是人的观念，而朱光潜则认定美是主观和客观的统一。《美学批判论文集》(1958)就全是以这一观点为中心对自己以前的美学以及其他各美学派别进行批判的论文集，本文只述及他对自己观点的正面论述，《美学怎样才能既是唯物的又是辩证的》(1956)《论美是客观与主观的统一》(1957)两文尤足代表其观点。朱光潜认为在讨论美时必须分清楚两个概念：物和物的形象。物是自然存在的，纯粹客观的，具有某些条件可以产生物的形象，这物的形象之所以产生，并不只靠物的客观条件，还须加上人的主观条件的影响，所以是主观与客观的统一。美感的对象并不是物本身，而是物的形象，同一物在不同人的主观条件下可以产生不同形式的物的形象，美是对物的形象的评价，而不是对物的评价，也可以说是物的形象的属性，所以美在心(主观)与物(客观)的关系上，不存在于任何单独的一方。他引述了马克思《费尔巴哈论纲》和《1844 年经济学—哲学手稿》为根据。这一观点遭到其他论者的一致批判，认为他的统一完全是统一在主观上。这一观点与反映论差别的实质何在？在于反映论者认为主观能恰当地反映物的客观属性，而朱光潜认为主观认识到的物与作为客观实在的物有差别。因此唯物反映论者仍旧指斥他为唯心主义者，这当然迫使朱光潜必须寻求另外的途径为自己辩护，在论争过程中他逐渐注意到马克思的实践观，1958 年起开始把它引入自己的美学观念，《生产劳动与人对世界的艺术掌握》(1960)代表了其实践论美学观的成熟。他并没有放弃主客观统一这一基本观念，只是认为统一在实践上，他认为“马克思主义理解现实，

既要从客观方面去看,又要从主观方面去看,客观世界和主观能动性统一于实践,所以在美学上和在一般哲学上一样,马克思主义所用的是实践观点,和他相对立的是直观观点。直观观点把现实世界看作单纯的认识的对象,只看到事物片面的静止面,不是像实践观点那样就主客观的统一来看在实践中人与物互相因依,互相改变的全面发展过程。"[1]很明显,朱光潜一方面想摆脱与克罗齐的关系,着意强调实践观与直观观点的差别,这种差别也确实是巨大的,另一方面实践论美学仍然立足于心与物的关系上,只是从以前的静态统一转变为发展的动态统一。实践论美学观以后经过不断充实,融会了形象思维论、典型论、人道主义、美的生理基础、审美心理等多种观念,形成朱光潜后期美学体系,本书不详论。我们只想指出美在心物关系的论断是朱光潜30年代以来一贯的论断,而且那时他把这一论断和克罗齐联系起来。《文艺心理学》第十章明确指出:"美不仅在物;也不仅在心,它在心与物的关系上面;但这种关系并不如康德和一般人所想像的,在物为刺激,在心为感受,它是心借物的形象来表现情趣。世间并没有天生自在,俯拾即是的美,凡是美都要经过心灵的创造。"[2]《近代美学与文学》更写到克罗齐:"美感经验为形相的直觉是克罗齐的说法,我以为这个学说比较圆满,因为它同时兼顾到美感经验中我与物两方面"。[3]克罗齐是绝对唯心论者,为什么朱光潜会说他兼顾到了心和物两方面呢?第五章我们已涉及这一问题,那就是对英语单词 matter 的理解翻译使朱光潜有意无意地矫正了克罗齐的学说。朱光潜通过昂斯勒(Douglas Ainslie)的英译本阅读翻译克罗齐《美学》,matter 一词至少有七种意义,最重要的一种是与心灵、精神相对的物质,其次是作为某一形式所包含的材质,克罗齐一般使用的是第二个

意义即材质。材质不一定指客观实在的物质，它可以指印象、感觉这些东西，克罗齐认为直觉（即美）就是心灵创造性地为感受、印象等材质赋予形式，使之成为明确可知的意象，他说：

> 在直觉界线以下的是感受，或无形式的材质，这材质就其为单纯的材质而言，心灵永不能认识。心灵要认识它，只有赋予它以形式，把它纳入形式才行。单纯的材质对心灵为不存在，不过心灵须假定有这么一种东西，作为直觉以下的一个界线。材质在脱去形式而只能抽象概念时，就只是机械的，被动的东西，只是心灵所领受所创造的东西……这材质，这内容，就是使这直觉品有别于那直觉品的：这形式是常住不变的，它就是心灵的活动；至于材质则为可变的。[4]

引文中我们把朱译的物质全部换成了材质，朱光潜是明白物质和材质之分的，《克罗齐哲学述评》中论及了这一区分，但他可能为适应读者需要，把材质译成了物质，好像克罗齐的美是建立在心与我们普通所说的物质的关系上，其实克罗齐根本不承认我们所说的物质，甚至认为唯物论者的物质概念本身就是超物质的。[5]在早期克罗齐把不能明确感知的感受、印象作为材质，在后期把心灵活动产生的情感当作材质。朱光潜有意曲解克罗齐原意，但一般看来是更合理了，仿佛克罗齐已承认物质是客观实在。可以说朱光潜从来就不是克罗齐那样的唯心论者，至少可以称为朴素实在论者。我们对照这段引文和上面引《文艺心理学》的文字可知，虽然他自称观点来自克罗齐，却有明显差别，他说“心借物的形象来表现情趣”，而克罗齐说的是心灵的

形式赋予“物”(材质)以形象。朱氏承认先存在物及形象,克罗齐则认为心灵才能赋予“物”以形象。

从上面的引述和论述可知朱光潜50年代竭力批判自己的唯心论是一种迫不得已的定罪法,也可看到其他纠缠于他和克罗齐唯心论关系的论者并没有抓住他们关系的关键处。不管怎样说,朱氏五六十年代的观点与他以前借克罗齐表述的观念有某种一致性,尤其是美在心物关系这一点上。

第二节 直 觉

《文艺心理学》里,朱光潜把克罗齐关于直觉和名理认识方式的分别作为审美经验和其他知识的区别,所以直觉在他的美学中十分重要。他根据西文字源把“美感的”和“直觉的”等同(这也是克罗齐的著名论断,他在论述美学创始人鲍姆加登时就是这样分析的,他认为对美感经验的研究就是对直觉过程的研究,甚至建议把美学译为直觉学[6])。朱光潜坚持在美感经验中,无论对象是艺术品或者大自然,只要一件事物使你觉得美,它一定能在你心中呈现出具体的境界,或者新鲜的图画,而这种境界或图画必定霎时霸占住你的意识全部,使你聚精会神地观赏它,领略它,把其他一切事物都暂时忘去,这就叫形象的直觉。形象是直觉的对象,属于物,直觉是心知物的活动,属于我,心接物是直觉,物所以呈现于心者只是形象。[7]从直觉是形象霎时占满意识、形象的具体新鲜、直觉是心灵的活动、直觉与名理的分别这几点看,他都和克罗齐一致,但有两点与克罗齐不同:一是先认定有外物形象,二是把直觉的形象当成物“呈现”于心的

形象，这样形象的形成就是被动的。克罗齐直觉则强调创造，而且被动感受的观点恰恰是克罗齐批评的对象，他认为把直觉当成单纯的感受，违反常识，直觉是心灵活动创造性地把一些模糊不清的感触，情绪综合为具体的形象。在《诗论》及30年代其他单篇论文中，朱光潜仍然保持了《文艺心理学》的直觉观念，而且把它当成克罗齐的观念："在你凝神注视梅花时，你可以把全副精神专注在它本身形象，好像注视一幅梅花画似的，无暇思索它的意义或是它与其他事物的关系，这时你仍有所觉，就是梅花本身形象在心中所现的'意象'。这种'觉'就是克罗齐所说的'直觉'"。[8]朱光潜为何会误解克罗齐呢？当然首先得归咎于他自己下的功夫不够，后来翻译了《美学》原理部分后就纠正了误解；另一原因是克罗齐的直觉与中国传统文论差别太大，传统文论极少把直觉当成创造性综合过程，几乎都在反映论的意义上使用直觉一词（汉语中本世纪才使用直觉字样，此前表达直觉意义的词是"观"）。朱氏习惯于在传统反映论的哲学背景中理解直觉，出现了重大误读，这种误读在《克罗齐哲学述评》中才得到了改正：

这直觉不是被动的感受，而是主动的创造。主动者是心灵，被动者是直觉以下的物质（按：即材质），这物质是一些由实用活动产生的感触（feelings），触动感官，如印泥似地刻下一些无形式的印象（impressions）；惟其无形式，心灵不能领会它，知解它；心灵要知解它，必本其固有的理性对它加以组织综合，使它具有形式，由混沌的感触外射为心灵可观照的对象，即由印象化为意象。这感触成了对象，印象成了意象，物质得到了形式（三者是一件事），就是直觉，也

就是表现。[9]

很明显，上面提到的两重误读即具有外物形象和形象被动呈现都得到了更正，只不过克罗齐的直觉过程不是“固有理性”的作用，而只提心灵活动。

克罗齐直觉忽略了对象即各种材质的差别，遭到了朱光潜的批评。克罗齐认为艺术创造和欣赏都是直觉，而欣赏的对象，已经不是无形式的情绪、感触，而是经别人完成的直觉品，另外克罗齐认为概念也可作为材质，溶入直觉品，所以直觉的材质不仅包括无形式的情绪、感触，有形式的艺术品，而且还包括概念，这显然与其直觉定义矛盾。朱光潜不仅指出了克罗齐的矛盾，还加以建设性的修正，诗境论即以这种修正为基础。不过提出诗境论的《诗论》中没作清楚说明，《克罗齐哲学述评》则相当明确，他推论，直觉的材质既可为直觉品，也可为概念，那么直觉所根据的不必定是无形式的材质，也就没有假立无形式的材质的必要，也没有把直觉当作一度知解活动的必要。我们可以像一般心理学家一样承认在感触阶段已经有“觉”，有心灵活动，感触不只是感受，也是感觉（或知觉），这种感觉不一定是艺术的直觉，艺术的直觉可包括已经知解的材料（感觉、直觉和概念），它的主要功用是想像，是融情于景，是造成完整的形式，它与单纯意识到事物的形状大不相同。朱氏的考虑注意到了克罗齐的缺失，但也正是克罗齐反对的，朱光潜的校正是有道理的，却只是试图恢复直觉的一般含义而已。他未看到克罗齐的直觉论超出了近代经验派认识论的心理学，已把直觉视为一种创造一切的本原的心灵力量。

第三节 传达的性质

《文艺心理学》第十一章《克罗齐派美学的批评》一方面指出该书在一些重要的美学观念上采取了克罗齐立场，另一方面又认为克罗齐美学有三大毛病：一是机械观，二是关于传达的解释，三是价值论。第一点批评后来他自已否决了，而他对克罗齐直觉意象传达的看法则一直未能准确把握，直到50年代仍然如此。

克罗齐认为诗或艺术就是直觉的意象，直觉意象乃其本质。至于传达即把意象用某种物理方式如文字、颜料、声音等显示出来，则只是为了实用目的而进行的技术操作过程，尽管这一过程对于人类社会非常重要，但无论其过程抑或结果都不应包括在诗或艺术的范围内。我们已经讨论过这是由于克罗齐喜欢把他认定的本质当定义的概念用法所致，并且对此提出了批评，认为他在随意改变语词的习惯意义。如果朱光潜对此加以指责（有时确实这样）是无可非议的，但朱光潜一般承认了克罗齐的用法，却从另外的角度提出异议，他的异议往往是克罗齐反复批驳的观点，当然，他的异议并非全无道理，有时却显得文不对题。

克罗齐否认传达是创造，是艺术活动，朱氏认为太偏颇，每个人都能直觉到意象，但并非每个人都是艺术家，艺术家除了能想像（这与一般人相同）以外，还要能把意象表现在作品里（这不同于一般人）。这说明朱光潜完全没接受克罗齐的艺术家概念，克罗齐倒认为每个人具有艺术家素质，有“人天生是诗人”的论断，但并非每个人都能像真正的艺术家那样在内心创造性地直

觉出清晰明确的意象，在普通人心灵中一般只能产生模糊不清的印象，那些自认为是艺术家却又传达不出意象的人其实是他心里本没有形成清楚的意象。朱光潜认为艺术家和普通人相同的地方在克罗齐看来正是根本差别，而朱氏的不同处克罗齐认为无足轻重，只要某人能直觉出恰适合其情感的意象，不管他传不传达（他肯定能传达），克罗齐都认定他便是艺术家，是诗人。而且朱光潜的批评与他赞同克罗齐的艺术无关道德论矛盾，如其所言，艺术家要传达出意象成为物理事实才算完成艺术品，而艺术品必然对社会产生影响，那么不可能和道德完全脱离关系。克罗齐正是在这种意义上才提出艺术无关道德论的，难怪朱光潜在艺术与道德的关系上也时常摇摆不定。诗或艺术在直觉中还是在传达中关乎克罗齐美学的根本，如果朱氏真诚地相信自己的批评有理，就不该以克罗齐美学为《文艺心理学》和诗境论的基本根据。

传达直觉意象的媒介能否对艺术品产生影响是朱光潜针对克罗齐否认传达关乎艺术予以批评的第二个方面，朱氏认为在艺术创造中直觉与传达实际上不可分，创造某一意象，总是运用媒介一起想像，而且艺术品往往是在传达过程中逐渐完成的，所以传达应是创造过程的一个成分，这里实质上是以艺术创作的经验事实对克罗齐的理论区分进行批评。克罗齐针对类似批评作过答辩，在他看来一般人所指的传达媒介可分为心理部分和物理部分，前者并非媒介，而是直觉本身。朱光潜把内在语言，想像中的颜色等都当成了媒介，艺术自然就离不开媒介了，克罗齐并不否认直觉需要语言、声音或颜色，它们是直觉的一部分：“事实上，我们只了解被表现出来的直觉；只有在能用语言把思想表述出来时，思想才成其为思想；音乐意象只有变成具体的声

音时，才成其为音乐意象；图画意象只有在添上颜色之后才成其为图画意象。倒不是说，语言非得大声地朗诵出来，音乐非得演奏出来，画非得画在画板或画布上；……在形成心灵的表现状态之前，没有表现的思想、音乐的幻想和绘画的意象不只是不存在的，它是根本不能存在的”。[10]这段话解答了朱氏的责难，用语言、声音、颜色构成艺术都不是用媒介，而是表现、直觉，朗诵、演奏、把意象绘在画布上才是运用了传达媒介。不过这里引起了另一个问题，既然直觉表现中就有语言、声音、颜色的区分，为何艺术不能分类呢？这是朱光潜的第三种批评，下文再论。对于艺术品即完整的直觉品往往在传达过程中逐渐形成的问题克罗齐在《美学的核心》(1928)中作了如下回答：

> 对于画家来说，情况也类似，因为画家是在画板或画布上作画的，但是，如果说在他工作的每个阶段，从打草样或初步勾勒到完成画稿，直觉的形象，凭想像而画出的线条和色彩，不是走在笔触前面的话，那么画家本身是无法作画的，因为确实如此，如果笔触先于形象，画家就必然要改动自己的作品，从而把这笔触抹掉或以其他笔触来替代。表现和沟通(按：宜译为传达)二者之间的区别之处，肯定是在实际当中十分难以捕捉的，因为实际上，这两个过程一般是迅速地交替出现，而且看来二者是混合在一起的；但是在思想上，这一区别之处是清楚的，必须牢记不忘。如果忽略了这一点，或是由于重视不够而对此发生动摇，那么就会把艺术和技术混为一谈，这种情况至少已经不是艺术内在的东西，而是恰恰同沟通(即传达)这一概念联系起来了。[11]

朱光潜正是注重实际的创作过程而模糊了理论上的区分。

朱光潜与克罗齐在语言(广义的,包括艺术等)和传达问题上的相左,从本质上看似乎显示出中、西文化对语言的两种不同眼光,即:朱氏理解的语言只不过是传情达意的媒介手段,它是由人(艺术家)刻意营造并约定俗成的后天经验之物;克氏的语言则属于精神的本体(逻各斯),经验的媒介反倒是由先验的逻各斯所决定的,有了逻各斯就必然能得到经验的表现。所以克罗齐看似轻视经验的语言和传达,其实更为重视内在的、先验的语言及其可传达性,并由此连带把经验的语言也看作必定完全表达了先验的语言的表征,实际上导致了对一切语言的依赖。朱氏则看似重视经验语言和传达,其实则显示他对语言并不信任,他不具有先验的语言概念,语言在他眼里要么只有经验的普遍性(传达),即"外显的语言",要么只有内在的个别性,即"内含的语言"(相当于言不尽意的"意"),这两方面不可能完全重合。也因而导致朱光潜对传统的一些美学观念如"意在言外","得意忘言"等非常欣赏。由此可见朱氏没有从哲学的层面,而只是从经验的心理学层面来讨论语言问题,是具有中国传统文化背景的。

第四节　艺术分类

上面引述了克罗齐关于音乐意象由声音构成,图画意象由颜色构成等的论述,但他又否认艺术本质上可以分类,朱光潜就从传达媒介的角度对此提出批评,在他看来传媒可以影响艺术品,艺术因媒介而分为文学、图画、音乐、雕刻、建筑等,并不完全

是实用的便利，而是艺术本应该有的分类。克罗齐则认为各种分类作为经验的处理事实的方法都是可行的而且有用的，但因为任何艺术都是创造性的，所有艺术品只具有先验综合的特征，在艺术品之间找不到除此以外的共同本质，尽管某些艺术品也会有某种相似性，“但是这些类似犹如在许多人中所可发现的类似点，不能看成有概念的定性，这些类似纯是所谓‘一家人相象’，起于诸作品所由发生的历史背景以及艺术家们中间的心灵相通的渊源，我们如果把同一、附属、并行以及表示其他概念关系的字样用到这些类似上面，便不正确。”[12]家族相似是一个哲学上的大问题，维特根斯坦也用这一比喻来说明语词，认为任何概念所包含的个体都不具有共同本质，克罗齐的家族相似是局限于直觉品之内的，其实他认为艺术品都是先验综合的也是一种经验性论断，把艺术品和其他心灵活动产品分开来就如同把诗、画分类一样是经验分类，不具有先验的确定性，经验分类是有意义的，所以艺术的分类都有意义。克罗齐也承认，他的失误在没有把事物间无共同本质这一原则贯彻到底，如他把心灵活动仍然划分为两度四形式即是，这是其哲学显得混乱的原因之一。他的心灵活动的两度四形式论严格地说都是经验之分，而并非他自认的是理性的先验的区分。朱光潜意识到了克罗齐的真正错误，却没有抓住错误根源，未能从先验根基上摧垮克罗齐的体系，而只纠缠于一些经验的事实，无异于隔靴搔痒。

第五节 艺术价值评判

朱光潜相信当时正在北京大学任教的英国文论家 I. A. 理

查兹的断言："批评学说所必依靠的台柱有两个，一个是价值的讨论，一个是传达的讨论。"[13]他也据此对克罗齐美学的两个"台柱"进行了批评，关于传达的批评上面已显示出是基本否定性的，而关于价值的批评则是毁灭性的，再一次让人迷惑不解的是朱光潜既然自认为打垮了克罗齐这两根台柱，却仍然不断地介绍和褒扬克氏美学。在我看来，朱光潜在价值问题上的批评是最为有力的，如果他把这种批评方式贯彻于对克罗齐美学整个体系的分析评价，将会使他不再受克罗齐影响，从而也不需要在50年代作连篇累牍的自我批判和自我辩护了。有些遗憾的是他的个别具体概念与克罗齐意指的范围并不一致，这就使论断出现了偏颇。他的主要观点是认为克罗齐美学严格地说来不能有价值问题，因为价值评判的对象是已作为物理事实的作品，克罗齐否认艺术为物理事实，认为艺术完全是心理意象，所以别人无法评价。而且批评不仅要批评意象的价值，而且也批评意象的传达方式，克罗齐否认作品为艺术，就没有了评价对象。进一层，克罗齐认为美是成功的表现，是绝对的，只有成功的表现才能叫艺术，他有一个等式：　直觉＝表现＝创造＝欣赏＝艺术＝美，那么一切艺术都是绝对的美，也就不存在价值比较和评判的问题，只存在艺术和非艺术之分了。另外，一般说艺术完美，不仅指作品把不拘大小深浅内容表现得恰到好处，同时也顾到那内容的大小深浅。[14]我之所以说朱的批评有力是因为两点：

一、他抓住了克罗齐使用艺术概念和习惯的艺术概念完全不同这一事实；克罗齐正是因为对艺术概念的理解与别人不同，才产生对艺术的传达与价值完全新奇的论断。既然，艺术本身不是外在的东西，自然不可能进行价值判断了。价值判断的对象只能是具有社会性的东西。朱光潜注意到这一点，所以触及

了根本。

二、他发现了克罗齐把艺术的定义和价值评判混为一谈的错误。如前所述，克罗齐把艺术等同于直觉、表现等，而表现则只有成功的表现才能算做表现，那么艺术就只能是成功的表现，不可能有不成功的表现，艺术就是完美，当然不可能作出价值判断了。

朱光潜的偏颇在于他所评价的对象和克罗齐不一样，克罗齐说表现完美不完美是指直觉品是不是恰当地把情感综合成了意象，而朱光潜则又指意象外化为物理事实恰不恰当，同时还把评价对象扩大到情感本身的价值，这就混淆了克罗齐的认知领域和实践领域的界限。总而言之，朱光潜是以约定俗成的观念批判克罗齐的独特观念，即是从经验立场来看待克氏的理论，未进入先验的领域。

第六节　形式论

朱光潜每每自承美学观念偏于康德、叔本华、尼采、克罗齐一派的形式主义，又认为克罗齐是形式主义美学的集大成者，所以他对克罗齐关于形式和内容的论述非常赞赏，虽然他对克罗齐美学批评涉及面很广，但就其形式论点而言，即使 1958 年写《克罗齐美学的批判》也只是含糊其辞地过去了。此前主要是衷心的接受而不是批评，一些小的不同也是在接受克罗齐的基础上迁就习惯用法，直到 1962 年发表《怎样理解艺术形式的相对独立性》才开始明确批评，《西方美学史》则批评得更为详细，但仍然可以看到他从克罗齐形式论中吸取了某些重要观念。如果

不过于纠缠克罗齐形式论的唯心论基础(形式论有相对的独立性)的话,他的论述可以说是相当有理的,除极个别地方概念有随意性之嫌,他一反其一贯的论述风格,对内容、形式两概念叙述清晰明确,有一贯性,而且批驳了其他人在形式、内容概念上种种混乱,可以视为其美学的重要成就之一。

克罗齐形式论的基本论断是艺术作为审美事实只是形式:"审美的事实就是形式,而且只是形式。"[15]不过这一论断是在关于内容和形式的特定意义的前提下产生的,这就是:内容(材料)指未经审美作用阐发的情感或印象,形式指心灵活动和表现。在克罗齐看来,艺术、直觉、表现都是心灵活动赋予材质(内容)以形式,当内容没能获得形式时,不能算是审美事实,当然也不是艺术。当表现成功后,内容已经不成为独立的东西,而是完全由形式融化,所以艺术只是形式。不过克罗齐并没有固执地认定只有自己对形式的定义才是可行的,像他的其他概念一样。因为艺术是通过意象表现情感,按习惯的看法,这种意象及其表现的情感也可以视作完全是内容而不是形式,克罗齐在《美学纲要》中说这完全是定义问题:

> 只要承认内容必须具有形式,形式必须充满内容,承认情感是有意象的情感,意象是可以感觉到的意象;那么我们到底把艺术表达为内容还是表达为形式就无所谓了,或者最多也只是个术语恰当与否的问题。[16]

这段话保卫了他的美学中心论点。克罗齐根据他对形式和美的基本观念对三种其他论点进行了驳斥:一是内容本身有确定的属性。克罗齐认为内容在没有赋予形式时,是不可捉摸的,

根本无法确定什么性质，不能成为审美对象，一旦赋予形式，也就得到了表现，构成了稳定的意象，那就已经被形式所融化，不能单纯称为内容了；二是把内容当作理智的概念，而认为艺术主要指内容，也就是一般称为思想的就是艺术的内容。克氏认为思想没有得到恰当表现时，只能看作科学的内容，艺术和诗总是表现情感，根本不具有这种意义上的内容；三是把心灵活动的表现（即克罗齐的形式）当成内容，而把传达这表现的物理因素如颜色、节奏、声音等叫做形式，克罗齐认为这些所谓"形式"根本不是审美事实，而只是物理事实，而内容，只是真正形式的另一定义。

朱光潜在《欧洲近代三大批评学者》和《克罗齐哲学述评》中介绍了克罗齐形式论，并表示赞同。他以王维的《鹿砦》诗为例加以阐释，但在一些单篇论文中他常犯克罗齐所指斥的第三种形式用法的错误。在《怎样理解艺术形式的相对独立性》和《西方美学史》中他转而接受了黑格尔关于美是"理念的感性显现"的著名论断（即克罗齐批评的第二种观点），指责"克罗齐的表现论其实也就是用直觉活动（"心灵综合"），来把本来割裂开的对立的物质材料和心灵形式嵌合起来的看法，对形式的这种理解和上文所说的那一种理解殊途同归，把形式提高到赋予生命于物质的地位，实际上还是一种变相的形式主义。"[17]《怎样理解艺术形式的相对独立性》一文的一些具体观点也大多为克罗齐反对过的观点，但他说"每件艺术作品的形式都是独特的，不能与内容分割开来的。"[18]却与克罗齐形式论基本一致。《克罗齐美学的批判》和《西方美学史》第十九章对克罗齐形式论进行了有选择的曲解，他引证了《美学》第一章的一段话来说明克罗齐把形式等同于赋予形式的活动，所以形式似乎是惟一的，永远

不变的：

> “这物质，这内容，就是使这自觉品有别于那直觉品的；这形式是常住不变的，它就是心灵的活动；至于物质则为可变的。”这就是说，内容尽管可以千变万化，形式却只有一个，那就是直觉活动。这样把形式和赋予形式的活动等同起来，显然是离奇的混淆。这种混淆把形式提高到惟一重要的地位。[19]

仅就这段引文而言，朱光潜的理解是确切的，但综观全书，该处只说明克罗齐随意地使用了形式一词，这种随意对其他概念是经常的，对形式一词则只是偶然的，朱光潜抓住这一误用就完全否定了克罗齐的形式论。其实，克罗齐认为艺术品(直觉品、表现、审美事实)即形式，而每一艺术品都是独特的，所以形式也是无穷多的，朱光潜的曲解正说明了他把价值评价和严格的学术研究偶尔混淆所带来的后果，一旦出现混淆，就难以全面准确地把握研究对象。

第七节　艺术的整一性

《克罗齐美学的批判》在否定了克罗齐美学的绝大部分内容后，对两个方面进行了有保留的肯定，那就是艺术品的整一性和意象表现情感说，这种肯定在《西方美学史》中略有弱化，不过艺术的整一性以一种文饰过的形式表现在对歌德美学思想的论述中。就是说克罗齐的正面影响并未完全消失。

克罗齐《美学原理》论述了艺术作品的整一性，并以此作为艺术不能分类的理论根据，“每个表现品都是一个整一的表现品。心灵的活动就是融化杂多印象于一个有机整体的那种作用”，“艺术须寓变化于整齐”，“表现即综合杂多为整一”，[20]克罗齐认为：如果把一个艺术品如诗分为景、事、喻、句，或者分为情感、思想、节奏、韵律、色调，这些都是毁坏了诗这个有机体，就像把人分为心脏、大脑、神经等等一样，把生命变成死尸。正因为不能分割艺术品，所以我们不能取作品中的某一部分分类，像抒情诗、叙事诗这样的分类就是割裂了诗的各种因素来机械地凑合成类，像五言诗、七言诗这样的分类更只是抓住诗的非本质的物理因素进行分类，这些分类虽在经验上有用，但是都损坏了诗之为诗，违背了诗的整一性原则。朱光潜一方面批评克罗齐的艺术不能分类的论断，另一方面却又赞赏艺术整一性的观点。他在《克罗齐哲学述评》中详细介绍了艺术整一性的理由后，带着赞成和发挥的态度写道：“严格地说，每一个真正的艺术作品都有与其他任何作品不同的地方，都自成一类，自有内在的规律，拿西方小说的标准来衡量《红楼梦》，或拿关同、巨然的标准去批评文艺复兴时代意大利画家，都无异于痴人说梦。”[21]克罗齐的艺术整一性观念是朱光潜惟一没有正面批评过的主要观点，确实整个地影响了朱光潜艺术论以至美学观。值得指出的是《美学纲要》中译本第六章《艺术表现的整一性》，标题把英文词 universal 译为“整一性”是错误的，不仅 universal 没有“整一性”的义项，而且与上面所述的艺术的整一性（unity）混淆，该章论述艺术表现的个性与共性即独特的意象直觉品表现普遍性的问题，universal 应译为普遍性。中译本《美学或艺术和语言哲学》中收了该文，标题译为《艺术表现的全面性》，也不很妥当，但

较之"整一性"译法，则较近于原意。

第八节　艺术与诗的起源

艺术和诗的历史起源问题使许多文学史家和历史学家耗费了不少精力，得出了各种结论，但他们大都陷入了语言迷宫，所以结论大都是荒谬的，当然，他们的探讨仍然有价值，这种价值不是表现在准确地或者比以前更接近于找到艺术或诗的起源，而是描述了艺术或诗在远古时期的某种可能的存在形态——都只是多种可能的存在形态之一。

克罗齐根据他的哲学，他对艺术即诗即表现的定义，合乎逻辑而且明智地否定了寻求诗或艺术历史起源的可能性。在他的哲学中，直觉、表现即诗是人类认识的基础，所以人类意识产生时代就存在诗："表现即是意识的最初形式，我们如何能替本非自然的产品，而且须先假定有它才能有人类历史的那件东西寻历史的起源呢？一切历史的程序和事实都要借艺术这一个范畴才能了解，我们如何能替这个范畴溯历史的起源呢？"[22]这意味着克罗齐把诗和艺术的历史起源转化为心理学问题，人类心理形成的最初阶段即诗或艺术形成的阶段，但我们不可能确定其具体时间。朱光潜理解并接受了克罗齐处理这一问题的方式，认为把诗或艺术的起源当成历史问题是得不到解决的，这是一个心理学问题。他认为诗的起源在于人类表现情感的需要，"所以严格地说，诗的起源当与人类起源一样久远。"[23]这与克罗齐只是表面的不同，而实质却一样，把克罗齐诗是情感的表现的著名论断应用在了诗的起源问题上。不过朱光潜在《诗论》中

还提出了与克罗齐上述观念相矛盾的说法,如据人类学成果断定诗、舞、乐同源等,我们不细论。我们借此机会讨论一下一般文史学家在艺术和诗的起源探讨中所犯的方法论错误。文史学家大都试图为诗或者艺术找到一个共同起源,这种企图是建立在对概念涵义的含混理解上。现代的艺术和诗概念都是我们对人类历史上产生的各种作品的概括,它们并不是单纯性概念。如艺术概念发展到现代,包括文学、绘画、雕塑、音乐、舞蹈、戏剧、电影、曲艺、建筑等,显然,为这些种类的艺术找一个共同起源是很荒谬的。电影发明在 1895 年,构成的主要技术早几十年,难道能以此作为艺术的起源吗?能否以这些种类中形成最早的种类作为艺术的起源呢?姑不论是否能分辨出哪类最早,即使找出来,也不能说是艺术的起源,因为其余的类与该类并不同源,如绘画的起源不能说是音乐的起源,当然也就不能说是艺术的起源。诗的概念也如此,从理论上说,有多少种诗的定义就有多少种不同起源,如《诗大序》认为"诗言志",亚里士多德认为诗由于两种原因产生:模仿,求知。这样的"诗"不仅不会有共同的历史起源,也不会有共同的心理起源。我们现在的诗概念是融合了各种不同文化中的不同种类的"诗"而形成的,其起源绝不会只有一种,任何一种都不可以称为诗的起源。企图探寻诗的起源者错误的根源是把人们用语词对事物的经验分类当成了本质分类,没有意识到这些分类纯粹是相对的,随时代而变化的。艺术和诗都是综合性的相对概念,所以不存在共同起源,它们的历史起源都是多元的,现实起源也是多元的。克罗齐意识到了探讨艺术起源的语言混乱状况,所以断言把艺术起源问题作为历史意义解释,只有一件事可干,就是寻找现在可以包括进艺术概念的具体作品最早在何时何地产生,是什么状态,

仅此而已。

诗歌或艺术起源还可以作为心理起源看，上面已说过朱光潜基本上持诗歌即感情的表现观念，我们也说过，有多少种定义就有多少种心理起源，朱光潜的观点显然无法包括哲理诗、史诗的起源，除非把它们排除于诗外，或者说思想或历史记忆即感情。我们认为诗和艺术在心理起源上也同样是多元的，如果必须以一种形式上显得单一的命题来表达，我们宁愿说艺术和诗起源于人的生存状态——这是一个综合性的可包容多种观点的命题，却没有多大认识价值，不过至少不是武断而错误的。

注　释

[1]《朱光潜全集》第 10 卷，安徽教育出版社，1987—1993 版，页 189。

[2]《朱光潜全集》第 1 卷，页 346。

[3]《朱光潜全集》第 3 卷，页 409。

[4]《美学原理·美学纲要》，外国文学出版社，1983 版，页 12。

[5]参见《美学原理·美学纲要》，页 210，论物理现象不是现实，而只是我们为了科学目的用理性构想出来的一种结构。

[6]《美学或艺术和语言哲学》，中国社会科学出版社，1992 版，页 16。

[7]《朱光潜全集》第 1 卷，页 209。

[8]《朱光潜全集》第 1 卷，页 51。

[9]《朱光潜全集》第 4 卷，页 333。

[10]《美学原理·美学纲要》，页 236。

[11]《美学或艺术和语言哲学》，中国社会科学出版社，1992 版，页 16。

[12]《美学原理·美学纲要》，页 83。

[13]《朱光潜全集》第 1 卷，页 365。

[14]《朱光潜全集》第 1 卷，页 366。

[15]《美学原理·美学纲要》，页 23。

[16]《美学原理·美学纲要》,页234。
[17]《朱光潜全集》第10卷,页330。
[18]《朱光潜全集》第10卷,页334。
[19]《朱光潜全集》第7卷、页308。
[20]《美学原理·美学纲要》,页27。
[21]《朱光潜全集》第4卷,页339。
[22]《美学原理·美学纲要》,页143。
[23]《朱光潜全集》第3卷,页13。

第 8 章

诗境论研究

80年代朱光潜回顾自己一生著作时，认为《诗论》是其中较具创见的。[1]《诗论》标举诗的境界（下文简称诗境），诗境是情趣和意象在直觉中妙合而成的理想境界，使诗人的特殊个性、情致在意象中永恒化、普遍化，能在刹那中见终古，在微尘中显大千，在有限中寓无限。

诗境的基本思想早在《文艺心理学》中有所阐述，不过那时尚没有使用"诗的境界"这一概念，朱氏自认其诗境论与王国维境界说一脉相承，所以用境界论诗，实际上虽然二家之说有相似处，但来源和立足点全然不同。后来研究者习惯称其诗境论为意境论而不是境界说，而且没有人说明定名的理由和根据。他自己偶尔使用意境一词（在《谈美》一书和《谈晦涩》等文中采用过意境）。或许因为宗白华已在《中国艺术意境之诞生》(1936)一文中提出与朱氏诗境论表述非常相似的意境论（朱氏《诗论》完成较早），也许是为了和王国维已享盛名的境界说区以别之。其实一个更充足的理由是他的观点适于用"意境"表示，正像王国维观念适以"境界"名之。朱氏是强调情趣即"意"在诗境形成

中的决定性作用的。本文尊重朱氏自己的用词，恢复诗的境界提法，只为便于行文，省称诗境，“境”前之“诗”不能省，他重视境界和诗的境界的根本差异。

诗境论在《诗论》结构中居于核心。《诗论》融合中西方诗学，从理论上对中国古典诗歌发展史进行总体探讨，在体例上具有开创性意义，但再版时增加的三章之一，即最末一章《陶渊明》不符合此书体例。诗境论隐约贯穿全书，但不知有意还是无意，论音律的部分与之关系不密切，使诗境论事实上没能统率全书。第一、二章以诗境论为潜在前提考察了中国诗歌起源的各种因素，第五、六、七章分别论诗与散文、音乐、美术的异同及关系，仍以诗境为诗的根本特征，具体论述时各有偏重，如论诗和散文的差异时偏于诗的形式——音律。总之，诗境论是朱氏诗论的理论支柱，这一章我们要论述其实质性内涵是以中国传统诗论为根基对克罗齐直觉表现论的改造和转化，也述及他以诗境论为标准对中国诗歌和诗论的分析评价。

第一节　诗境论构成及来源

朱光潜《诗论》对诗境作出理论表述和论证时没有提及任何一家中国诗论，而是直接从克罗齐美学中寻找根据。他首先区分境界和诗的境界，“凡所见皆成境界，但不必全是诗的境界”。[2]“见”诗境须具两个条件，一是直觉，一是意象恰好与情趣契合。在他看来，这两个条件似乎都是严格地从克罗齐论述中来，实则不尽然，尤其后一条件，与克罗齐原意相差很大，而且通过改变译文加以论证。诗境须直觉。直觉是与知觉相区别的

认识方式，他举例说：

> 在凝神注视梅花时，你可以把全副精神专注在它本身形象，如象注视一幅梅花画似的，无暇思索它的意义或是它与其他事物的关系。这时你仍有所觉，就是梅花本身形象在你心中所现的“意象”(image)，这种“觉”就是克罗齐所说的“直觉”。51*

其实，这种“觉”并非克氏直觉，上一章已详细论述过朱光潜的理解与克罗齐原意几个方面的差别，这里再总括一下：克罗齐的直觉是心灵活动创造性地综合各种模糊不清的印象、感触、情感而成意象的过程，而朱光潜却认为是认识主体摒除欲望看到客体形象的过程，这是中国哲学中“观”的一般意义，也是叔本华直觉论的观念——朱光潜在《文艺心理学》第一章中大段引述了叔本华直觉论，[3]上引一段话几乎可看作叔氏原文的改写，不过从形成诗境的第二个条件看，朱氏并未遵循叔本华美学的基本原则。朱光潜对“凝神注视”的强调表明他并非持纯粹的表现论，诗境中多少带有反映论因素，不像克罗齐持创造性表现论，不过也非叔本华的再现理念。诗境的两个条件本身并不协调，我们暂且把着重点放在情趣与意象的契合上。

诗境论要求诗人的情趣和他所选择的意象(景)能够相互渗透，配合得恰到好处：

---

* 本章中凡引文后不加注而加数码均系指《朱光潜全集》第3卷中该引文所在页码。

情景相生而且相契无间，情恰能称景，景也恰能传情，这便是诗的境界。每个诗的境界都必有“情趣”(feeling)和“意象”(image)两个要素，情趣简称“情”，“意象”即是“景”。54

他引克罗齐语加强这一观点甚或作为根据：

艺术把一种情趣寄托在一个意象里，情趣离意象，或是意象离情趣，都不能独立。史诗和抒情诗的分别，戏剧和抒情诗的分别，都是繁琐学者强为之说，分其所不可分。凡是艺术都是抒情的，都是情感的史诗或剧诗。54

这一段引文出现两个重大问题，首先第二、三句符合克罗齐思想，而第一句似不可能出自克罗齐之口，因为在克罗齐美学中，意象即直觉品本身由情感在直觉中形成，不存在“寄托”关系；其次，按朱氏自己的解说，“情趣”与“情感”是 feeling 的译名，但前后仅隔两行，他就使用不同的译名译同一个词。我们试图寻找这段引文出处，朱光潜只说出自《美学》，没有注明具体章节，反复细查朱译《美学原理》和王天清译《作为表现的科学和一般语言学的美学的历史》，[4]无法查到引文出处，而且在朱光潜的所有正式译文中，从没有把克罗齐的情感译为情趣的先例。我们最后在朱的单篇译文《艺术是什么》中找到出处，原文并未使用情趣一词，第一句为“所谓艺术就是把一种心情寄托在一个意象里面，心情离意象或是意象离心情都不能单独存在。”[5]朱光潜把“心情”替换为“情趣”，为自己的诗境论作证，然而心情与情趣毕竟相近，而且有“寄托”字样，实际上，这句话整个是误译，

80年代朱光潜指导其学生重译了该文，这一句已经完全改译为："在艺术中，灵感不仅通过再现，再现也不只通过灵感"，[6]原来，朱光潜把灵感误译为心情，又把心情改为情趣，而且隐去引文出处，用来证明自己根据传统诗论提出的诗境论，这一过程极为典型地体现了他在三四十年代学术氛围中的心态。这种改变产生的实质性差别何在？朱光潜的诗境论中情趣和意象是诗境的两个相互融合而具并列关系的因素，情趣且包括情感和趣味，克罗齐则认为情感只是构成意象（直觉品）的材料，通过直觉先验地综合为意象，虽然他有时也把情感与意象相提并论。打一个譬喻，按朱氏观点，情趣像半杯水，意象如半杯牛奶，情趣与意象契合就是水乳交融，交融后的一杯水乳就像完整的诗境，虽然只看到牛奶的颜色，里面却含水，水、乳是构成的两种成分；按克罗齐观点，情感好像没有固定位置和形状的水分子，直觉好像杯子的形状和分子间的引力斥力，一杯水就是意象（直觉品），水分子只是构成意象的成分，而意象又没有水分子集合之外的东西。尽管这一譬喻不是绝对准确，却能恰当地显示这两种观点的区别。朱氏观点如果不是直接采用中国传统诗论观念，也肯定潜在地受了影响。中国诗论经常情景对举，以情景交融为诗的佳境。明朝谢榛《四溟诗话·卷三》云：

> 作诗本乎情景，孤不自成，两不相背。凡登高致思，则神交古人，穷乎遐迩，系乎忧乐，此相因偶然著形于绝迹，振响于无声也。夫情景有异同，模写有难易，诗有二要，莫切于斯者。观则同于外，感则异于内，当自用其力，使内外如一，出入此心而无间也。景乃诗之媒，情乃诗之胚，合而为诗，以数言而统万形，元气浑成，其浩无涯矣。[7]

不仅情景并立融会与朱氏同意，"景乃诗之媒，情乃诗之胚"恰与朱氏接受的内模仿说、移情说有近似处。而明末清初大哲王夫之《姜斋诗话》对情景的论述与朱氏更为契合，朱氏曾引"即景生情，因情生景"阐述诗境，或即出自《姜斋诗话》：

情景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅。天情物理，可哀而可乐，用之无穷，流而不滞，穷且滞者不知尔。[8]

王船山又云："情景名为二而实不可离。神于诗者，妙合无垠。巧者则有情中景，景中情。"[9]朱光潜所肯定的诗的妙境正是"神于诗者，妙合无垠"，他说："诗的理想是情趣与意象的忻合无间。"66 同时相应于王夫之的"情中景，景中情"，朱氏也说："这两极端(按：指情、景两极端)之中有意象富于情趣的，也有情趣富于意象的，虽非完美的艺术，究仍不失为艺术。"66 尤可惊异者，王夫之也强调诗创作中的直觉，他是以禅宗的"现量"概念表达直觉的，《姜斋诗话·卷二》批评贾岛的名句"僧敲月下门"传闻中的形成过程：

"僧敲月下门"，只是妄想揣摩，如说他人梦，纵令形容酷似，何尝毫发关心？知然者，以其沈吟"推敲"二字，就作他想也。若即景会心，则或推或敲，必居其一，因景因情，自然灵妙，何劳拟议哉？"长河落日圆"，初无定景；"隔水问樵夫"，初非想得。则禅家所谓现量也。[10]

现量即不假思量，直觉对象，朱光潜对这一佛学基本概念是了解的。最有意思的是《诗论》中有一段话："诗的境界的实现都起于灵感。灵感并无何神秘，它就是直觉，就是'想像'(imagination)，也就是禅家所谓'悟'"52 最后一句，无论从意义，从句法，从语气看简直就是上引王夫之"则禅家所谓现量也"的翻译。虽然严格说来，现量与悟是有区别的，但从上下文可知朱光潜确实是想表达与王夫之相近的意思。因为禅家的悟与他上文所说的直觉是不同的。从这里也可以看到，朱光潜一方面受王夫之影响，却也没有完全脱离克罗齐影响，尽管"悟"与克罗齐的直觉也有较大区别，却显示出他不是在反映论的意义上理解直觉。这与克罗齐的直觉关系详见第11章。从以上内容可见朱光潜诗境论的主要内涵都可在王夫之《姜斋诗话》中找到非常相近的论述，不能不使人觉得他们有直接承继关系，虽然俗谚有"人同此心，心同此理"之说，《易传·系辞下》也说："天下同归而殊途，一致而百虑"。他们的关系还可由另一例证明。同样在《姜斋诗话》卷二有此一节：

> 不能作景语，又何能作情语耶？……以写景之心理言情，则身心中独喻之微，轻安拈出。谢太傅于毛诗取"讦谟定命，远猷辰告"，以此八字如一串珠，将大臣经营国事之心曲，写出次第，故与"昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏"同一达情之妙。[11]

王船山体察精微与否且不论，《世说新语·文学》载谢安与子弟谈诗以来，议论纷纭，船山独出机杼，谓各尽其妙，朱光潜《谈文学》中也正持同样的观点：

《世说新语》中谢安有一次问子弟:《毛诗》何句最佳?谢玄回答:"昔我往矣,杨柳依依;今我来思,雨雪霏霏。"谢安表示异议,说:"讦谟定命,远猷辰告"句有雅人深致。这两人的趣味不同,却恰合两人不同的身分。谢安自己是当朝一品,所以特别能欣赏那形容老成谋国的两句;谢玄是翩翩佳公子,所以那流连风景,感物兴怀的句子很合他的口味。[12]

可是朱氏却从未提及王夫之。王夫之在清末声名极盛,朱光潜对传统诗话也非常熟悉,即使他没受直接影响,上述的相似性也足以说明传统诗论对朱氏的影响比克罗齐更大,尽管字面上诗境论完全由克罗齐美学推导出来。考虑到这一点,不妨说他以克罗齐美学为外在形式表达中国诗论内涵。朱光潜50年代以前的美学著述中极少说及他在理论上受传统诗论影响,但80年代民族化声势颇大时,却说:"我的美学观点,是在中国儒家传统思想的基础上,再吸取西方的美学观念而形成的。"[13]王夫之自命儒家正统,我想朱光潜是把他包括在"儒家传统思想"之内的。

我们从另一例更能看到他习惯于借克罗齐为自己及中国诗论辩护。诗境论关键在于通过直觉使情景交融,他已明确说直觉是克罗齐的直觉;可是在另一篇论文《情与辞》中却把直觉过程看成思想,而且也归之于克罗齐(这是克罗齐梦想不到的)。他引了《文心雕龙》中一段话后说:

用现代话来说,行文有三个步骤,第一步要心中先有一

种情致，其次要找出具体的事物可以烘托出这种情致，这就是思想分内的事，最后要找出适当的文辞把这内在的情思化合体表达出来。近代美学家克罗齐的看法与刘彦和的一致。文艺先须有表现的情感，这情感必融合于一种完整的具体意象（刘彦和所谓事），即借那个意象得表现，然后用语言把它记载下来。[14]

这就并非无意识地误解克罗齐，而是有意识地曲解了，既表现出他不尊重克罗齐的理论，又过于看重克罗齐的名头。虽然该文只是通俗性文论，却也显示了他的心态。

克罗齐的情感和朱光潜的情趣有极大差别。克罗齐的情感像其他概念一样变化不定，前期认为只是感触、印象，后期就采用普通的含义，《美学纲要》明确下的定义却不易捉摸："情感，或灵魂状况并不是一种特定的内容，而是用直觉范畴所看到的整个宇宙……，"[15]朱氏的情趣与这三种定义均不相符，情趣按字面解释应包含了情感和带智性的趣味。《诗论》论述了中国诗中大量存在的禅趣，他最欣赏的诗人陶渊明、谢灵运、王维、苏轼他认为都带禅趣，为了和他的欣赏经验合拍，他就不得不说诗境是情趣和意象的契合。但他是把理与情趣分开的。110

第二节 诗境生成的心理学解释

直觉在克罗齐哲学中是先验综合，主要不是指心理经验。朱光潜并不满足以此解释诗境生成，而是试图以欧洲经验心理学的近代成果来显示情趣意象的契合过程，他似乎完全没有意

识到有可能出现的逻辑矛盾。他选择了费肖尔开其端，立普斯等人集其成的移情说和闵特斯堡开其端，谷鲁斯、浮龙·李续其绪、兰格斐文德集其成的内模仿说，本来这两种学说颇相反对，朱氏择取来作为诗境生成的相反相成的两种心理过程。移情是由主观情趣投射于外在景物的过程（这是《诗论》中的提法，《文艺心理学》中不同）。[16]内模仿指景物状态引起人的生理和情绪近似化过程。朱光潜认为移情说和克罗齐情感外射及直觉论相通，因此用来补直觉论之不足，这种做法遭到意大利汉学家沙巴蒂尼的指责，他认为克罗齐美学是超验的美学，克罗齐对经验论美学深恶痛绝，把克罗齐在哲学水平上讨论美学和欧洲经验主义美学扯到一起是完全没有理解克罗齐。[17]公正地说，克罗齐有时也偶用经验心理学术语，[18]但正如朱氏以情趣意象契合为诗境并不符合克罗齐表现论一样，移情说和内模仿说也确实难以和直觉论谐调，而是和他自己的诗境论一致。朱光潜曾自认不讳。[19]朱氏诗境切合于王夫之“情景名为二，而实不可离，神于诗者，妙合无垠”的论断，内模仿和移情可视为对“景生情，情生景”的近代西方心理学细密详致的阐释。当然，在这一问题上，不能归功王夫之，而只能看作朱光潜对近代心理学的素养之功。经验心理学理论远比克罗齐思辨哲学清晰易懂，所以朱氏在这两种理论的介绍上是相当准确的。为便于读者阅读，仍把他的理解略述如下：

在凝神观照中，物我同一，主体的情感似乎已经成了客体的属性，这叫移情，移情能使情感与对象固定形式融为一体，使对象的物理属性具有象征意义。立普斯等人认为移情必产生美感，美感经验也完全由移情产生，这是因为美感经验根源于快感。移情引起美感是由于它给主体意识状态以自由伸张的机

会，主体意识平时囚于躯壳内，移情时冲破这一限制，缘物抒情，外物无穷，生命无穷，主体意识也因而得到无穷的扩展，移情可以说是由有限到无限，由固定到自由，这是一种大解脱，所以产生快感，而且是一种纯净的快感，即美感。

谷鲁斯曾持移情说，后来又倡导内模仿说。内模仿心理过程与移情反向运动，移情是意识投射于外物，内模仿是外物形状动态引起意识模仿和筋肉感觉或机体的其他变化（如呼吸节奏等）。当主体凝神观照，物我同一时，内模仿发生并引起生理快感或有益于身体的变化。这时情趣与对象形式也融为一体。

移情与内模仿的分别在朱氏看来仍是理论上的，实际过程完全可能迅速交替进行甚至同时发生。它们共同导致朱氏诗境情景的契合。

第三节　诗境倾侧及其根据

诗境由情趣意象构成，情趣是感受得来的，可经历而不能描绘，意象是观照得来的，起于外物，有形象可描绘，前者是主观的，后者是客观的，[20]诗境既是主观的又是客观的，只是对于具体的诗作而言，或偏于主观，或偏于客观，最好的诗才构成二者平衡。同时他也认为体验个人情趣是主观的，通过象征性意象回味情趣是客观的，这往往成了他论述的重点，实际上和前面的提法是有差别的。朱氏在论述情景相互关系时试图得出如下结论：所有的文学甚至艺术作品（当然包括诗）都包含主客观因素，诗的最高境界是二者均衡、契合，当诗境偏于情趣时，作品可称为浪漫的，诗境偏于意象时，作品可称为古典的。根据诗境

论，这一结论顺理成章，完全可以自圆其说，因为这一理论价值判断和事实陈述已经混为一谈，逻辑上说找不到反证。不幸的是他对作品的分析并没有完全遵循自己的原则，同时又不断引述西方美学家叔本华、尼采、克罗齐来增强自己的信心。除了华滋华斯的名言"诗起于经过在沉静中回味来的情绪"较合于其某些具体论断处，其他人的观念他都有所误解，而且直到《克罗齐哲学述评》写出以前，这种误解是一贯的。

先看他对克罗齐的引证。当他引这一段时，克罗齐似乎确实为他提供支持："在第一流作品中，古典的与浪漫的冲突是不存在的；它同时是古典的与浪漫的，因为它是情感的也是意象的，是健旺的情感所化的庄严的意象。"65 他却又接着说："英国批评家佩特说：'一切艺术都以逼近音乐为指归'，克罗齐引这句话加以补充说：'其实说得更精确一点，一切艺术都是音乐，因为这样说才可以见出艺术的意象都生于情感。'克罗齐否认古典的与浪漫的分别，其实就是否认客观的与主观的分别。"65 在克罗齐哲学中，意象形成完全不存在客观因素，"意象都生于情感"，并不像朱光潜所认为的意象起于外物，心灵哲学强调心灵活动使情感得以表现为意象，完全不需外物，而且也根本没有什么外物，一切都是心灵活动的产物。朱氏实际一直在证明主观、客观、古典、浪漫在诗中所占位置，所起的作用，克罗齐则严厉批评这些概念："写实的和象征的，客观的和主观的，古典的和浪漫的……等等——这些和其它确定表现品的形态或程度的字样，如果要下明确的定义，就会显出在哲学立场上是空洞的，它们不是捕风捉影，就是妄诞无稽。"[21]朱光潜恰恰在哲学意义而不是历史经验的意义上使用这些词。当然，在我看来，这些概念都有约定俗成的意义，尽管不够精确，仍是可用的，朱光潜运

用这些概念并不比别人更含混不清，所以在这一点上无可厚非，问题是他引证的人不仅与他的观点差别极大，而且从根本上反对他使用这些概念，这只能证明他论证自己理论的失败。

叔本华和尼采在直觉表现上与克罗齐观点截然相反，朱氏同时引证他们为同一论点——诗境论撑腰实在令人吃惊。朱光潜了解叔本华是通过转述和哈尔登与坎普合译的《意志和理念的世界》，这个译本的关键词译法易引起误解，书名把德文 Vorstellung 译为 Idea（理念），缩小了原词所指的范围，Vorstellung 包括现象和理念这两个部分，经过英美学术界的讨论，后来改译为 Representation（表象），佩因译本即用此名。朱氏又把 Idea（理念）译为意象，他对 Idea 的理解倒没错，但对叔本华原意而言则是错误的。叔氏美学的要义在于摆脱一切欲望（包括情趣），静观对象的理念，这就见到美的永恒形式，这一过程的心理经验就是美感，诗的最高境界就是再现客观的理念，朱光潜却以叔氏美学来论证诗境是情趣和意象契合。他认为诗境是心感于物的结果，有见于物为意象，有感于心为情趣。而叔本华把情趣和外物都看成是"纯粹而无意志的认识主体"观照的对象，在这种观照下，情趣和外物都是客观的理念。朱光潜有一点可作辩解的是叔本华对抒情诗的论述与他的整个美学有矛盾，他认为抒情诗是主观的，但尼采在《悲剧的诞生》里予以了更正。[22]但即使是对抒情诗的论述叔本华也与朱光潜诗境论不一致，他认为抒情诗的题材是主观的，并不是主客观融合。叔氏以绝对客观为文学艺术（音乐除外）的极致，与朱氏诗境的主观客观均衡显然不同。

朱光潜在《悲剧心理学》中译本《自序》（1982）中曾说："一般读者都以为我是克罗齐式的唯心主义信徒，现在我自己才认识

到我实在是尼采式的唯心主义信徒。在我心灵里植根的倒不是克罗齐的《美学原理》中的直觉说，而是尼采的《悲剧的诞生》中的酒神精神和日神精神。"[23]不过实际却正像别人认为他是克罗齐的信徒一样，他自认为是尼采的信徒其实都并不是严格意义上的信徒。我们趁他引述尼采论证诗境时就他与尼采的相似与分别略作论述。

诗境的二元性与尼采艺术中酒神与日神的二元性在关系上有近似处，尼采认为希腊悲剧由象征幻像的阿波罗照耀象征情欲本能和痛苦的狄奥尼索斯也确有些像意象体现情趣，日神精神是形象、静观而客观的，也和朱光潜的意象有共同特征。不过就其大者而言，他们的相似处也就到此为止了。即以尼采美学最为关键的酒神精神而论，朱的理解与原意大相径庭，以构成诗境的情趣与之比拟，更是错上加错。朱氏认为尼采的狄奥尼索斯和阿波罗分别代表艺术中的主观和客观精神，构成对立冲突的两个方面，而尼采根本否认艺术中存在主观因素，他从不在朱光潜理解的"主观"意义上使用该词，他的酒神代表着人类而不是个人的艺术本能，象征人类的痛苦和迷醉，情欲的放纵与生命的体验，他把主观性当作个人浅薄的意欲而与人类本能的普遍性相对，艺术的形成过程是酒神精神对主观性的克服过程，当酒神苏醒的时候，就是主观逐渐消失的时候，"艺术家在酒神过程中业已放弃他的主观性"。[24]朱光潜的情趣倾向于指诗人个人的情趣，这种情趣的主观性是在获得意象的过程中予以客观化的，事实上他的诗境更倾向于主观，他说："没有诗能完全是主观的，因为情感的直率流露仅为啼笑嗟叹，如表现为诗，必外射为观照的对象。也没有诗完全是客观的，因为艺术对于自然必有取舍剪裁，就必受作者的情趣影响，像我们在上文已经说过的。"65

甚至说："严格的说，一切艺术都是主观的，抒情的。"227 尼采却恰恰相反地断言没有任何艺术具有主观性，"因为我们认为，主观艺术家不过是坏艺术家，在每个艺术种类和高度上，首先要求克服主观，摆脱'自我'，让个人的一切意愿和欲望保持缄默。没有客观性，没有纯粹超然的静观，就不能想像有哪怕最起码的真正艺术创作。"[25]尼采观念的实质是竭力推崇艺术中所表现的人类生命体验的普遍性，诗境论则个人特征与人类性并重。朱氏无意于完全否认艺术中诗人独特的情绪和体验，他对诗境的理论阐述与他的理想并不一致。朱氏没能弄清他和尼采的真正差别，这种差别也是他和叔本华美学、王国维境界说的差别。这就是从经验心理学立场对个人特殊感悟的强调，及对艺术和审美的本体论基础的忽视，而这恰好是符合中国传统诗论的总体精神的。正因为他没从根本上准确把握尼采，所以导致了一系列其他差异，使他把诗境论与尼采美学相比拟显得可笑。朱氏认为诗境论是适用于一切艺术的，也就是完美的艺术创作都是情趣和意象的契合，主观客观的忻合无间，特殊性与普遍性的同一，任何一方面都不能缺失。尼采相反，他认为造型艺术和史诗是纯粹的日神艺术，既不具主观性也不是抒情艺术，抒情诗和希腊悲剧是日神、酒神的冲突融合，而音乐则是纯粹的酒神艺术，他根本没有把希腊悲剧作为艺术门类摆在最高位置，他热烈歌颂史诗诗人荷马，同时更像叔本华一样，把完全没有形象(一般所指的音乐形象是纯粹比喻的说法，音乐并非真有形象)的音乐作为艺术的巅峰——一切其他艺术无法望其项背的艺术极致，这对朱氏断言尼采悲剧论适用于诗和一般艺术不啻当头一棒，使人难以相信朱氏竟会以尼采作为诗境论的支持者。如果说诗境论与尼采美学有重大相似的话，那就是都把价值与经验混为

一体，使人不能从逻辑上加以否决，只能说你喜不喜欢这种价值判断。

第四节　以诗境论评中西诗论

朱光潜在阐述其诗境说的过程中及其后，都以此为标准对古今中外的艺术理论和中国古典诗歌创作进行了分析评述，这种批评实践当然有助于更清晰地表明他的观点，而且具体的论述也不乏精彩之处。不过他的批评实践也像其理论阐述一样，有时出现矛盾混乱的状况，如前所说，诗境论没有真正贯穿《诗论》一书，更不用说其整个美学思想了。且看其具体的批评。

19世纪中叶法国诗坛上的一次对垒成为诗境论合适的反面例证。19世纪上半叶，浪漫主义在欧洲风靡一时，法国也是重要的根据地，朱氏总结浪漫派的特征为：着重情感的自然流露，认为想像受情趣决定，强调个性，坚持离开自我便无情趣可言，浪漫派诗作大都可以视为诗人的自我暴露。受自然主义思潮影响的诗歌流派巴腊斯派（今译高踏派）则嫌恶浪漫派偏重唯我主义，不免使诗变成个人怪癖的暴露。该派以勒孔特·德·李尔等为代表，宣扬“不动情感主义”，取消自我个性，完全站在客观立场描写恬静幽美的意象，鼓吹诗应和雕刻一样明晰。很显然，这两派都不符合诗境标准，浪漫派过于强调理想诗境的情趣和自我方面，巴腊斯派过于强调诗意象的客观性和普遍性，使本应形成的均衡出现不该有的偏向，而实际上他们的创作也无法显示出理论上的极端性，所以朱氏对他们的理论各打五十大板，作出如下判决：“没有诗能完全是主观的，因为情感的直率流露

化为啼笑嗟叹，如表现为诗，必外射为观照的对象。也没有诗完全是客观的，因为艺术对于自然必有取舍剪裁，就必受作者的情趣的影响。”65 这里的评述和他的诗境理论表述是一致的，颇有允执厥中的意味，这“中”当然指自我情趣和客观意象两端之中。但是，无论从逻辑上还是事实上说，自我情趣和客观意象并不能构成一条线段相对于中点的对称两端。我们姑且承认有客观意象（实际上不可能有），当它按朱氏说法与情趣契合后，无论程度如何，都不能说还具有客观性，正如我们上面引过朱氏的话：“严格地说，一切艺术都是主观的，抒情的。”他自己的这句话完全破坏了诗境理想。因为他实质上在强调诗境中诗人主观情趣的作用，所以他又批评了其他诗论中的客观倾向，那就是对王国维推崇的无我之境和罗斯金强调理智静观的批评。

朱光潜以移情说理解王国维的有我之境和无我之境，其失误已在第四章予以论述。他把无我之境当作客观境界，把有我之境当作主观境界，这种分别是错误的，王氏的有我之境就心理过程言，是移情后再加以静观的结果，也是客观的理念，并非主观情趣。王国维认为无我之境高于有我之境，所以朱光潜按自己的理解认为他过于偏重客观意象而忽视主观情趣，他没有意识到王氏的境界说整个地强调再现客观理念。其实，仅就有我之境论，朱氏所用的概念虽不同，实质都与王氏有近似处，朱光潜注重“回味”就像王国维注重静观一样，他自己也说过回味情趣的过程是客观化过程。真正的不同在王氏承认并推崇无我之境，而朱氏诗境论则从逻辑上说根本不能容纳王氏本意上的无我之境。

同样，他对英国 19 世纪批评家罗斯金认为第一流诗人必须以理智控制情感，对事物进行静观的论点提出批评。罗斯金和

叔本华一样，认为真就是美，诗的最高境界是再现事物的本来面目，当然，他的真与叔氏之理念并不完全同一，但在强调客观性上是一致的、朱氏认为罗斯金论断根本不符合事实，诗歌并非为了再现真实，而是为了表现情趣。

以上批评着力于各种理论在情趣和意象上的极端倾向，诗境论同时强调直觉，凡属思索和联想而成的情景相合都不能算上品，据此，朱光潜对中国最早的创作方法赋、比、兴进行了批评。

赋、比、兴的意义历来聚讼纷纭，至朱熹几近定论，其《楚辞集注》和《诗集传》都曾论述，前者简括有力："赋则直陈其事，比则取物为比，兴则托物兴词。"[26]此后也有对其定义提出异议者，大都不是误解就是刻意立异。朱光潜没有引过朱熹论断，却基本上是按他的阐述理解赋比兴的。值得一提的是鲁迅对赋的解释与朱熹不同，《汉文学史纲》说："赋比兴以体制言：赋者直抒其情；比者借物言志；兴者托物兴辞也。"[27]不知鲁迅是否另有所据，这种对赋的理解注意到了为朱熹所忽略的另一面：直接抒情。其实直陈其事和直抒其情应该是《诗经》中赋的两种方式。如《小雅·天保》第一、二节："天保定尔，亦孔之固。俾尔单厚，何福不除。俾尔多益，以莫不庶。//天保定尔，俾尔戬谷。罄无不宜，受天百禄。降尔遐福，维日不足。"[28]完全是直接表达祝福和情感，全诗六节，只有第三、六两节用了比，比的范围是局部的。或许朱熹所说的直陈其事含有直抒其情之义，因为《诗经》中纯粹直陈其事者并不多，即使商颂、周颂中近乎史诗的《玄鸟》、《武》等篇都或强或弱地表达了诗人对祖先景仰怀念之情，所以钱钟书辗转引述李仲蒙的话说："索物以托情，谓之比；触物以起情，谓之兴；叙物以言情，谓之赋。"并赞赏其颇具胜义。[29]

不过我们先看朱氏论比兴。

朱光潜没有明确定义比兴，从其举例评述中可知遵循了朱熹的基本原则，不过他着意从情感和意象形成过程中来看比兴的差异和共同特征。叶嘉莹也正是从这一角度理解比兴的，与朱光潜思想极为相近，而且她作了细微的阐发，我们以此来显示朱光潜的观念。她叙述颇繁，下面择要摘述：比、兴的表达方式都明白地显示了"情意"与"形象"或"心"与"物"之间有着密切关系，但它们有所区分：首先就"兴"与"物"之间相互作用之孰先孰后的差别而言，"兴"的作用大多是物的触引在先，心的情意感发在后，而"比"的作用，则大多是已有心的情意在先，而借比为"物"来表达在后；其次，就相互间感发作用的性质而言，则兴所感发大多由于感性的直觉的（按：应注意并非朱氏所谓直觉）触引，而不必有理性的思索安排，而比的感发则大多含有理性的思索安排。前者的感发多是自然的，无意的，后者的感发多是人为的，有意的。[30]我们注意到，比和兴的区分虽然明显，却有一个共同点，那就是在意象和情意之间总有时间先后的问题，或是由情及景，或是由景生情，都不是直觉中情趣完全贯注于意象，忻合无间，而事实上比兴都只是意象触及情趣的某一点，不能完整地表达出情趣，如"关关雎鸠，在河之洲"不能完全表现"窈窕淑女，君子好逑"的意思，只是引起"君子"的情怀。朱光潜认为比兴从理论上来说不能达到其诗境的上品，原因有二：其一，不是直觉；其二，意象表现情趣不能达到绝对契合的程度。而比兴流弊所及，往往以与情趣没有关系的空洞意象来引起全诗，如古乐府《鸡鸣》：鸡鸣高树巅，狗吠深宫中。荡子何所之，天下方太平。……等等，则更成为"附赘悬瘤"，不足为训了。69

空洞意象在朱氏看来是兴的手法引起的流弊，却是赋的本

性，只不过这种本性在《诗经》中尚因为诗人浓厚的感情得以文饰，而当赋从一种表达方式转变成文学体裁时，它的缺陷就更为明显：

> 赋偏重铺陈景物，把诗人的注意渐从内心变化引到自然界的变化方面去。……汉魏时代赋最盛，诗受赋的影响也逐渐在铺陈词藻上做功夫，有时运用意象，并非因为表现情趣必需而是因为它自身的美丽，……六朝人只是推演这种风气。71

雕词饰藻，为意象而意象，就被贬为"艳丽"，真正的空洞无物了。这一分析颇有见地，显示出西方美学的影响。

第五节 以诗境论看中国诗歌史

一部诗歌发生演进史可以从不同的角度论述，《诗论》选择了两个重要视点先后透视了中国古代诗歌的发展过程：一是以诗中意象和情趣的关系变化提纲挈领，展示出从诗经到宋诗的演化轨迹；一是声律的酝酿产生到定形为线索，分析了古代诗歌从物理性形式特征方面的演变，尤着力于律诗的成形与成熟——这是朱氏试图为现代诗歌提供借鉴作出的努力。这两个方面不相统属，甚至联系也不很密切，我们评析他在前一方面所做的工作，因为这是他对诗境论的具体运用，这个视点也是前无古人的，只是研究并不真正透彻入理。

朱氏认为汉魏以前的古诗大都情趣过于意象，诗人基本上是

因情生景，或因情生文。此期诗歌“诗人多半直吐心曲，几仅如嗟叹啼笑，有所感触即脱口而出，不仅没有在意象上做功夫，而且好像没有经过反省与回味。”66 如《诗经·王风·黍离》：“彼黍离离，彼稷之苗。行迈靡靡，中心摇摇，知我者谓我心忧，不知我者，谓我何求。悠悠苍天，此何人哉！”虽然亡国之深痛也由眼前景物引起，诗人却是直抒胸怀，无所收敛，其感情并不由意象来显现，这就是情深于景。不过《诗经》中也有情趣意象配合得恰到好处，达到象征妙境的诗句。朱氏举了不下十数次的“昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏。”极造化之功，尽诗境之妙，只是这样的诗句在《诗经》中凤毛麟角，不代表《诗经》的整体风格。

令人难解的是在这时期诗歌中，朱不仅忽视了中国诗史上第一位伟大的独立诗人屈原，而且整个地忽视了《楚辞》，而《楚辞》虽然往往表现激扬的情感，按朱氏的标准衡量，却可以说是意象胜于情趣。屈原诗意象连绵不断，令人应接不暇，《离骚》且开汉赋之先河，《文心雕龙·诠赋》有云：“及灵均唱《骚》，始广声貌。然则赋也者，受命于诗人，而拓宇于《楚辞》也。于是荀况《礼》《智》，宋玉《风》《钓》，爰锡名号，与诗画境，六义附庸，蔚为大国。”[31]这几句正面讲的是赋的起源，不妨反面看作《离骚》以至整个《楚辞》的特征。朱熹也说：“然诗之兴多而比、赋少。骚则兴少，而比、赋多。”[32]朱光潜竟漠然视之，不及只字（在《诗论》附录中论及诗中哲学和宗教时，曾提及《离骚》《远游》，最后一章提及屈原）。很显然，把《楚辞》考虑进来，朱氏的诗史纲领就得修正了。

《诗论》认为汉魏时代直到东晋陶渊明的诗从情感上说保持了古风的简朴深厚，意象得到了发展，情景吻合，情文并茂，逐渐出现全章以意象寓情趣的诗，不明言本意而本意自现。《古诗十

九首》,苏李赠答和三曹诗意象情趣常常混化无迹,发展到陶渊明,情景契合更是登峰造极。陶渊明在朱氏看来是中国诗史上最伟大也最符合其诗境论的诗人,所以《诗论》另辟专章论述陶渊明,这是绝无仅有的。不过该章以传统方式论及其生活、思想、人格和风格,并未拘拘于诗境论。朱氏最欣赏的《饮酒·结庐在人境》理所当然地成为情景契合的例证,不过严格说来,这首诗应该不能称为最恰当的诗境典范,因为他又说此诗情景"都是在诗人的冷静中所回味来的妙境。"59 只切合其诗境论中情趣意象契合的条件,而不切合其直觉的定义——这是诗境的首要条件,这说明朱氏并不完全尊重自己的理论,这一点在本节末的论述中将更明显。

汉魏诗延及六朝,由于赋注重于景物描摹,诗受赋的影响,诗人心思渐转向于自然景物,自大小谢开始,情怀渐淡,山水方滋,外在景物在诗中由配角变成主角,虽然意象有时也成一种独立自足的境界,能引起情趣,很多诗人却为意象而意象,这就景过于情,流于空疏了。如"文章老更成"的庾信《拟咏怀·其四》虽然也抒亡国之恨,孤身之悲,却仍显得景过于情:"日色临平乐,风光满上兰。南国美人去,东家枣树完。抱松伤别鹤,向镜绝孤鸾。不言登陇首,唯得望长安。"四联八句全用典,意象既非直觉之景物,情感也不那么自然浑朴,二者之间的关系离诗境标准太远了。就六朝诗的总体而言,朱光潜的论断是有识见的。不过这是当时学界的共识。

朱光潜所有著作中较少论及六朝以后古典诗歌,宋以后诗则提也提得极少,不过从《诗论》第三章与第十二章附录中仍可窥见朱氏据其诗境论对唐宋诗的评价。从情趣与意象的配合来看,唐人诗往往近乎无间,宋诗则远不及。诗境论的根本在表现

情趣，这情趣包括情感和智性之趣味的禅趣，却不包括思理，唐诗情趣饱满，灵心妙悟，诗味浓厚，意象生动，而宋诗虽然也刻意雕琢意象，却过重思理，"以文字为诗，以议论为诗，以才学为诗"，而且缺乏诗创作所需的严肃，以诗为游戏酬唱之具，使中国古典诗歌走向衰落，即使宋诗有可取之处，那也只是唐诗的流风余韵，不足称道。讲思理、讲技巧是宋诗的特征，严羽也确讲过"诗有词理意兴。南朝人尚词而病于理；本朝人尚理而病于意兴；唐人尚意兴而理在其中；汉魏之诗，词理意兴，无迹可求。"[33]我们暂抛开朱氏诗境的价值标准是否合理的问题，公正地说表现朱氏所谓的"情趣"的好诗在宋人诗集中随处可见，比起汉魏诗来，宋诗中灵心妙悟，情景妙合者恐怕并不见少。

从上文可见，朱光潜以诗境论诗史，线索清晰可辨，情趣意象或则一盛一衰，此消彼长，或则妙合无间，共臻佳境，虽然具体论述未必完全准确，作为一种以论统史的方式也可成一家之言，而且结论给人简洁单纯的快感，这种简洁且是从诗境构成因素的二元性而来，暗含了中国文化中盛行不衰的阴阳之道。

上面曾指出朱氏把历代诗歌纳入其理论框架时出现的失误，这些失误只是操作的失误，无损于诗境理论，不过我们下面要谈及他的另一无心之失——不，应是意外之获——因为这一论点虽然损害了整个诗境论，却多少补救了他的《诗论》。

诗境论认为诗的最高境界是直觉到的意象与情趣忻合无间，反复强调二者不可偏枯，否则即使取了诗的格式，也难以称为诗，至少不能称为好诗。也就是说，那些只表现情趣、或只表现意象的诗没有什么价值或只有很少的价值，当然不能和情景契合的诗境相提并论。但他就在《诗论》中诗境一章提出了"例外"，他举了六节诗，为省篇幅，我们取其半代表，每一节代表两节：

1.2. 公无渡河，公竟渡河，渡河而死，将奈公何！——《箜篌引》

3.4. 昔我往矣，杨柳依依，今我来思，雨雪霏霏，——《诗经·小雅·采薇》

5.6. 敕勒川，阴山下，天似穹庐，笼盖四野，天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。——《敕勒歌》

“这六首诗之中，只有三、四两首可算情景吻合，景恰足以传情。一、二两首纯从情感出发，情感直率流露于语言。自然中节，不必寄托于景。五、六两首纯为景的描绘，作者并非有意以意象象征情趣，而意象优美自成一种情趣。六首都可以说是诗的胜境，虽然情景配合的方法与分量绝不同。不过它们各自成一种新鲜的完整的境界，作者心中有值得说的话(情趣或意象)而说得恰到好处，它们在价值上可以相抗衡，正是因为这个缘故。”73

从上引那些诗可以看到，有些全写情，有的全写景，朱光潜自己也说得很清楚。很明显，第一、二、五、六首不仅不符合朱氏的诗境论，而且简直就是讽刺，但朱光潜却认为它们在价值上可以和第三、四首抗衡，这就意味着他对自己诗境论实质上的彻底否定。《诗论》另一处又说：“《诗经》是诗中的最上品”229 也与他前面以诗境论对《诗经》的评价截然不同，这就使得他为诗歌史总结出的发展纲领就大可怀疑了。

第六节　诗境论评略

朱光潜在批评莱辛诗画说时有一句颇有意味的话：“艺术是

变化无穷的，不容易纳到几个很简赅固定的公式里去。莱辛的毛病，像许多批评家一样，就在想勉强找几个很简赅固定的公式来范围艺术。"152 其实朱氏如果冷静地反省一下，会发现这句话也适用于他本人。不过寻找"公式"的倾向未可厚非，在纷纭的生存环境中寻找一致性是人类的本能，而且这种本能力度和技巧的高度发达是在人类发生发展的漫长岁月中通过生存斗争逐渐形成和增强的，也表现在每一个体的实际生活中。不仅艺术理论，就连语言以致语词都是寻求一致性的表现和结果。而一切事物之间只有相似性，没有绝对的共同性，这一被本世纪许多天才头脑所彻悟的真谛注定了一切理论的偏执与狭隘。尽管如此，这些理论仍然是必不可少也必不会少的。我们判定一种理论的价值并不看它是不是绝对正确，而是看它在自己的范围内能覆盖多少事实，达到怎样精微的程度，是否具有内在一致性，相对于前人理论而言具有多少创造性，是否包含了不必要的混淆或者作出了超越先贤的概念澄清。

首先，撇开一切枝节方面，就诗境论的理论主干而言，在逻辑上是能自圆其说的，因为朱光潜的诗境实质上是一种价值判断，并非对事实的总结，它断言诗的最高境界是直觉中的情景契合，凡不能够达到这一标准的诗全可以摒弃于诗境所指的范围之外，而符合这一标准者必定要在其范围之内，所以诗境论涵盖之下的诗绝对不会存在与其价值判断不符之例。而且他提出的诗境理想也确令人心向往之。不过他却煞费苦心地对这一价值判断进行了论证，这些论证不仅是画蛇添足，有时反而论证了许多诗歌不符合其理论，这在上节已论述过。细心体察朱光潜提出诗境论的本意，会发现他其实是想把这一价值判断当作经验事实理论加以论证，这是他大举其例甚至不惜把整个诗歌发展

史纳入诗境论框架的原因。如果真是这样的话,那诗境论就犯了根本的方法论上的错误,无论他论证得多么圆满,也不可能达到他的目标,事实上他也无法自圆其说。

其次,诗境论继承综合了各种美学理论,以传统审美趣味为根基,以克罗齐美学为骨架,表达近于王夫之诗论的思想,西方美学在这里都发生了偏移,总的看来诗境论的概念和内容是承袭而非创造的。当然,即使是理解、选择、接受、整合过程也会显示出创造性,朱光潜的贡献表现在三个方面:

一、诗境论比其他理论更为清晰醒目、简洁明了,而且得到了详细阐述,在具体概念使用上他在许多方面克服了克罗齐概念游移不定,语义含混的毛病,这是理论不可少却不易得的优点;

二、诗境论是融合东西方美学思想的自觉尝试,而且得以运用,再考虑到整个《诗论》的理论性质,可以看出朱氏的研究方式在中国诗歌研究史上是有开创性意义的,这种方式是传统学者不屑为也不敢为的,是西方文化影响及于中国学术思维方式的体现和例证,尽管例证本身不十分成功,但从传统研究着力于个别作家作品转变为着眼于整体特征和趋向,无疑是由眼光近视演进为眼界高远,使后学受惠不少,自然,朱光潜只是学术方式转化的参与者之一;

三、诗境论作为探讨诗歌乃至艺术本质的理论不太成功,但我们如果准确地把握其价值论性质,这种理论不仅足以代表许多人的审美理想,而且确实显示了诗歌与艺术价值的一个非常重要甚至主导的方面,它积累和沉淀了东西方文明的审美经验,所以也自有其存在的价值。不过这里还得指出朱氏的诗境理想:在刹那中见终古,在微尘中显大千,在有限中寓无限,并不能

完全包容于诗境论，即使一草一木，一山一水，一人一事，在有识者眼中也可能具有这几种特征，又何况被排除于“诗境”之外表现理性而不表现情趣的诗作呢？所以其理想诚足珍视，却并不契合其理论。

最后，诗境论的阐述和论证缺乏理论应有的严密性，朱光潜一直有把各种互为水火的观念堆凑在一起的习惯，在《文艺心理学》中表现就很明显，我前面已指出他把直觉作为诗境的首要条件，又以移情说内模仿说加以论证，这是难以谐调的，又指出他以克罗齐、叔本华、尼采具有根本差别的理论论证自己的同一论点，近乎儿童玩沙滩筑屋的游戏，他对莱辛诗画说的接受和批评也与诗境论全然不合。这些都说明朱光潜力图介绍尽量多的西方美学观念而不是全力地建立自己的理论，这无疑损害了诗境论的价值。尤其值得指出的是他的诗歌价值评判也似乎游移不定，《诗论》第三章据诗境论对《诗经》的总体评价就远远低于第十二章对《诗经》的评价，这些都说明朱光潜学术上的基本缺失。

注 释

[1]《朱光潜全集》第3卷，安徽教育出版社1987版，页331。

[2]《朱光潜全集》第3卷，页51。本章下面各引文凡未加注者均出自《诗论》，引文后直接加页码，即《朱光潜全集》第3卷页码。

[3]《朱光潜全集》第1卷，页213。

[4]这两本书系克罗齐《美学》的两个部分。

[5]《朱光潜全集》第20卷，页37。

[6]《美学原理·美学纲要》，页227。

[7]谢榛、王夫之：《四溟诗话·姜斋诗话》，人民文学出版社，1961版，页144。

[8]谢榛、王夫之：《四溟诗话·姜斋诗话》，人民文学出版社，1961版，页150。

[9]《四溟诗话·姜斋诗话》，页147。

[10]《四溟诗话·姜斋诗话》,页154。

[11]《四溟诗话·姜斋诗话》,页154。

[12]《朱光潜全集》第4卷,页174。

[13]《朱光潜全集》第10卷,页653。

[14]《朱光潜全集》第4卷,页270。

[15]《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社,1983版,页235。

[16]《朱光潜全集》第1卷,页235。

[17]《外国学者论朱光潜与克罗齐美学》及案语,《读书》1981年第3期。

[18]《美学或艺术和语言哲学》,中国社会科学出版社,1992版,页282。

[19]《外国学者论朱光潜与克罗齐美学》及案语,《读书》1981年第3期。

[20]朱光潜在《诗的主观与客观》文中不很赞成以主观、客观论诗,但他一直非常频繁地使用这两个词,《诗论》也不例外。

[21]《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社,1983版,页79。

[22]《悲剧的诞生》三联书店,1986版,页20。

[23]《朱光潜全集》第2卷,页210。

[24]《悲剧的诞生》,页18。

[25]《悲剧的诞生》,页17。

[26]《楚辞集注》,上海古籍出版社,1979版,页2。

[27]《鲁迅全集》第9卷,人民文学出版社,1981版,页353。

[28]高亨:《诗经今注》,上海古籍出版社,1980版,页225。

[29]钱钟书:《管锥编》第1册,中华书局1986第2版,页63。

[30]叶嘉莹:《迦陵论诗丛稿》,中华书局,1984版,页335。

[31]周振甫:《文心雕龙今译》,中华书局,1986版,页76。

[32]《楚辞集注》,上海古籍出版社,1979年10月版,页2。

[33]《沧浪诗话校释》,人民文学出版社,1961版,页148。

下　编

两组接受的比较研究



第 9 章

两组接受背景比较

第一节 诗一人一世

泰勒（H. A. Taine）《艺术哲学》关于艺术本质的断语以及对艺术史的某些具体论断都已成了明日黄花，不再有什么光彩了，但《艺术哲学》中所采用的阐释艺术作品及其形成原因的基本方法却仍为人所称道。泰勒的阐释方法被后来学者概括为种族、环境、时代构成的理论框架。种族因素其实包括了种族和民族这两方面的特征，前者外延更广，主要从生理特征的共同性着眼，后者则在考虑了生理因素之外，还从文化和地域方面进行区分；环境指地理环境和人文环境的共同体，泰勒称地理环境为自然气候，人文环境为精神气候；《艺术哲学》中环境与时代密切相关，泰勒所指的环境都是特定时代的环境，而时代总是指特定环境中的时代，与种族一起构成艺术品产生

背景的“三位一体”。毫无疑问这几个因素对任何文学艺术、学术以及一切文明成就的产生都有着决定性的作用，这是每一个具有卓识的学者都能自觉的，王国维《屈子文学之精神》(1906)就曾以环境和时代因素来阐释屈原的文学成就和风格，虽然他从未提及泰勒。不过泰勒的学说却无法解释同一民族具有共同时代和环境的杰出文学家和艺术家为何会产生风格迥异甚至截然相反的文艺作品，长篇大论的《艺术哲学》只有寥寥几行字提到弥盖朗基罗（现通行译“米开朗琪罗”）的性格对他的伟大作品的影响，在理论上泰勒完全忽视了艺术家个人的生理特征对其作品的决定性影响，也没有注意到艺术家个人交往圈对其本人的各种影响终究及于其作品。《艺术哲学》论艺术史，就像拉了一个时空的长镜头，虽然大致轮廓赫然在目，具体艺术家与艺术品之间的关系却模糊不清。两千多年前的孟子在读《诗经》时就注意到了诗与作家个人的关系，并且有透彻的思考，孟子的名言屡被征引，王国维为张采田所作《玉溪生年谱会笺序》也作了引述和发挥：

> 善哉孟子之言诗也，曰：“说《诗》者不以文害辞，不以辞害志，以意逆志，是为得之。”顾意逆在我，志在古人，果何修而能使我之所意，不失古人之志乎？此其术，孟子亦言之曰：“诵其诗，读其书，不知其人可乎？是以论其世也。”是故由其世以知其人，由其人以逆其志，则古诗虽有不能解者，寡矣。[1]

孟子处于他的时代，对种族之分当然茫然无知，于民族亦只知夷狄之辨，不过他却注意到了诗人个体和他的小环境对于理

解其作品的重要性，后人把他的论断精炼为成语："知人论世"，实际上只保留了"论世知人"一个步骤，却忽略了知人论诗那一关键步骤，王国维的串解就强调了知人论诗，也刚好切合了他作序这一目的。不过他们都把这一过程当作单向索求的过程，其实对诗、人、世这三个因素的认识是一个相互渗透、往复循环、不断深入的过程，而透彻认识这三个方面是真正学术的目标所在，只是具体的学者或有所偏重，却不应偏废。我们还应注意到，由于历史的局限，以往的学者大都忽视了研究对象的生理因素对其作品与成就的制约作用，这些因素包括本能、智力、意志强度等各个方面，他们全神贯注于对象经过文化熏陶的方面。当然，即使是现在，我们要直接就某一研究对象如王国维、朱光潜的生理因素对他们的学术产生的影响予以探讨也并非易事，然而只要我们注意到这个因素的存在，仍然能够使我们更加准确地把握对象，像王国维和朱光潜，我们可以从他们的著作和生平中发现他们生理方面的差别，如意志强度，王国维具有高亢刚脆的倾向，而朱光潜则更倾向温婉柔韧，这在他们与叔本华和克罗齐的关系中产生潜在而并非轻微的影响，其选择方式、舍弃方式、承受压力的适应方式都与意志有明显的关联。尽管本文不打算就这些方面作出具体论述，因为这种研究往往有过于主观之嫌，但我们始终注意到确实发生作用的基本生理心理特征，这一作法的根据只要我们反省自我便能发现。本章主要就本世纪的文化背景和王国维、朱光潜个人交往圈对他们选择、接受并最终疏离叔本华和克罗齐的影响进行描述、分析与比较，显示他们及他们代表的某些学者的文化心态和学术心态。

第二节 王国维接受叔本华背景研究

王国维和朱光潜美学思想成型于同一学术时代，这一时代从1895年到1949年，总的趋势是西方学术的影响越来越大，从具体观念深入到思维方式，从局部扩大到整体。不过在新文化运动之前，传统的学术方式和研究对象在学术界仍占统治地位，掌握着学术和教育机构的人物大都是在科举考试中获取功名者，其中虽有少数几个曾接触过西学，但大多是满足于国学经史各科，摒斥西方文化者。新文化运动之后，各国家学术研究机构的领袖几乎全部是欧美留学生，既显示出西方文化在学术界以至整个社会的势力，又更加促进西方文化渗透甚至主宰学术界的速度。

1895年是一个新的学术时代的界标。此前西方文化的影响是非常有限的，主要局限于少数开放口岸，教会传教对象，以及数量不多的留学生，可以说尚未波及居于上层地位的学术界，只有极少的几本著作如康有为的《大同书》渗透了西方观点。1895年，康有为梁启超组织公车上书，以及严复在天津《直报》发表《论世变之亟》、《原强》、《救亡决论》、《辟韩》等四篇论文，标志着一个新时代的开端。次年，《时务报》创立，谭嗣同著《仁学》。《仁学》体系是谭嗣同借一知半解的西方的近代科学为理论支柱的。仁学以仁为核心，但仁是以太之用，以太才是世界的本体。[2]论者每谓从洋务派发展到维新派，西方影响从技术层面深入到制度层面，这是不准确的，维新派的大部分人物，包括康有为、谭嗣同、梁启超、黄遵宪、严复等，都不仅要求改变制度，

而且要求改造文化，改造国民。谭嗣同的“仁通”不只是要通制度，而是：“可以通学，可以通政，可以通教，又况于通商之常常者乎？”[3]学指学术，政指政治、教指宗教，一切都要和西方交通，接受西方影响。严复更明确地指出：

今人称西人者，彼善会计而已，又曰，彼擅机巧而已。不知吾今兹之所见所闻，如汽机兵械之伦，皆其形而下之粗迹，即所谓天算格致之最精，亦其能事之见端，而非命脉之所在。其命脉云何？苟扼要而谈，不外于学术则黜伪而崇真，于刑政则屈私以为公而已。斯二者与中国理道初无异也。顾彼行之而常通，吾行之而常病者，则自由不自由异耳。[4]

他接着以西方的自由观批评了中国文化的各个方面，此后对张之洞“中体西用”论的批判也涉及到文化和人的价值，决不止于制度问题。1895 年后，西方影响广泛渗透到思想学术领域，参与维新运动的今文学派人物不用说，梁启超的新史学可视为西方学术在纯粹学术领域影响的最早例证，即使是国粹派领袖刘师培、章太炎，也都深受西方思想学术之惠，刘师培接受无政府主义众所周知，章太炎也相当了解西方哲学，多次提及并引用叔本华和康德，探究逻辑学，佩服西方学术思维严谨周密。王国维正是在这样一个文化学术的大变动时代接触西方文化，接受叔本华的。

王国维 1894 年始闻新学之名，1895 年受康梁公车上书的震动，毅然抛弃八股试帖、一心向往西学，其弟王国华追述说：“（年）十八，丁中日之战，变政议起，先君以康梁疏论示先兄，先

兄于是弃帖括而不为。"[5]王国维父亲王乃誉的开明,当时江浙得维新风气之先,以及王氏家乡海宁靠近上海这个大都市都是王国维以后成就学问的重要因素。当时大多数士子尚沉醉科举仕途中,致力于西学仍被视为歧途,事实上,不经过科举考试,要获得很高的社会地位极不容易,鲁迅《呐喊》自序准确地描述了当时普通人的心态。不过就社会上层而言,甲午战败和《马关条约》的签订使许多人意识到中国的问题不只是机械洋务的问题,必须从根本上谋出路,有些人着眼于政治制度和科学原理,而先觉者则已看到了文化和国民性的问题,容闳、严复、康有为、谭嗣同、梁启超、黄遵宪都是先觉者的杰出代表。上层文化界风气的转变,使王国维向往西学,亲近维新,这种心态是他 1898 年得到机会进入《时务报》馆的基本前提。1898 年 2 月,王国维的同乡许家惺为他进《时务报》馆提供了契机,[6]许是《时务报》书记员,当时回海宁撰写海宁州志,请王国维代理其报馆职务,王国维欣然应命,第二天就动身前往上海,其急迫的心情是可以想见的,此行决定了他的前途。

王国维到《时务报》约一月,即入罗振玉等创办的东文学社学习日语。这两处环境对他倾慕以至接受叔本华哲学相当重要,当然最关键的还是王国维自己的性格和智力,这在上编已加论述,这里只就环境分别叙之。王国维入馆后,受《时务报》"诸君子"影响,他在致许家惺信中说得很清楚:"弟在此间得从诸君子后,与闻绪论,甚幸甚幸。足下为我导夫先路,感何可言。"[7]王入馆时,梁启超已于年前 11 月往湖南主讲时务学堂,3 月因病回沪,不久赴京,梁启超在沪养病时王国维才见到他,但王早已借读过梁著的《读西学书法》,而且深受梁氏诸人对西学态度的影响,这时他已认为西学是救国的惟一途径,态度相当激烈,

并说："若禁中国译西书，则生命已绝，将万世为奴矣。"[8]他虽然学日文，但并不看重日本，只是因条件限制，没法学英文，很为此而遗憾，这也可见他对西方文化的崇仰之情。这就意味着选择接受西方某一家或某一派哲学或学术思想是顺理成章的了。

清末探讨佛理，信仰佛法的风气相当浓厚，尤其《时务报》馆的谈佛风气必定对王国维接受禁欲主义和悲观主义的叔本华哲学产生不小影响，因为佛教和婆罗门教是叔本华哲学的三大来源之一，叔氏哲学在一些基本的倾向上与佛教相同，如彻底的悲观主义、禁欲主义的解脱说、同情悲悯的伦理学，而王国维在正式接触叔本华之前确实已经略通佛理，并援佛典入诗，其早期诗留存较少，但在离开《时务报》馆不久所写诗作中可清楚地看到他接受叔本华的悲观主义和认识论基础，而且正是以用佛典的方式表达出来："梦中恐怖诸天堕，眼底尘埃百斛强"（《题梅花画箑》），"早知世界由心造，无奈悲欢逐绪来。"（《题友人三十小像》）。[9]《时务报》人物分两派，均爱谈佛。一派以梁启超为首，包括康有为弟子和虽为创办人之一，但不在报馆的黄遵宪。康有为在万木草堂讲学时即经常宣讲佛理，其《大同书》包含了不少佛教教义，王国维师事的欧矩甲即康有为弟子。另外还有麦孺博、龙泽厚等多人。另一派为汪康年兄弟及其亲信，王国维在人事关系上和汪氏兄弟来往最多，有段时间专为汪康年写信，他们也多通佛理。经常到报馆去，或书信来往者颇有一些佛学名家如宋恕、夏曾佑等，其余包括谭嗣同（复生）、孙宝琦、孙宝瑄兄弟、吴嘉瑞（雁舟）等。从孙宝瑄的《日益斋日记》可见时务报诸人谈佛的风气："八月十四日，宴复生，卓如，穰卿，燕生诸子于一品香，纵谈近日格致之学多暗合佛理，人始尊重佛书，而格致遂与佛教并行于世。……二十四日，诣时务报馆……俄吴雁舟来，

与卓如及余同至徐园，花石盘绕，亭榭极闲，三人茶话。余问：成佛之后复堕落否？雁舟曰：一悟不再迷。曰：然则迷之先曾悟否？曰：未也。譬诸矿石未炼之质，自火中出，与凡金殊，以故由迷入悟无堕落境”。[10]夏曾佑、宋恕逢有才能者即劝读佛书，他们是否劝过王国维已不可知，在王氏入馆前不久离开报馆的章太炎就先后受过他们的劝告，研读佛典，章太炎在《自定年谱》中说：“会平阳宋恕平子来，与语甚相得。平子以浏阳谭嗣同所著《仁学》见示，余怪其杂糅，不甚许也。平子因问：‘君读佛典否？’余言：‘穗卿尝劝购览，略涉《法华》、《华严》、《涅槃》诸经，不能深也。’平子言：‘何不取三论读之’”。[11]章氏此时未能深味佛理，有趣的是当他因《苏报》案系狱，透悟佛理后，他也曾转向康德、叔本华哲学，章氏的思辨能力有与王国维相近处，或者可暗示王国维走向康、叔的过程，不过章太炎没有像王国维那样先了解康、叔的哲学背景，所以未能真正理解叔本华。

谭嗣同《仁学》把佛教看成最高宗教，倍加推崇，时引佛教教义入书。《仁学》当时尚未发表，但手抄本在朋友间流传，王国维读过这部当时的奇书。据其父王乃誉日记，王国维曾携带《仁学》回家。谭嗣同自称康有为私淑弟子，可称与欧矩甲同门。梁启超的小说《新中国未来记》大半为实录，就写到《仁学》在《时务报》馆写成和流传。《仁学》因引佛理入书，所以与叔本华哲学暗合处不少，如其中的认识论观点：“眼耳所见闻，又非真能见闻也。眼有簾焉，形入而绘其形，由簾达脑而觉为见也。”[12]就人的感官无法认识物自体而言，与康德、叔本华的认识论完全一致。谭嗣同对自杀的论述也和叔本华如出一辙：“若夫道力不足任世之险阻，为一时愤怒所激，妄欲早自引决，孱弱诡避，转若恶生如死者，岂不以死则可以幸免矣。不知业力所缠，愈死且愈

生，强脱此生之苦，而彼生忽视又加甚焉，虽百死复何济？”[13]只要把业力改为意志，完全可以视作叔本华观念的文言译文，而这一观念，王国维《红楼梦评论》曾予以引述。[14]

叔本华和佛教的渊源以及清末的佛学风尚是王国维对叔本华一见倾心的原因之一，不过王国维没有像当时其他有哲学头脑的人那样入于佛，而是偏爱叔本华和康德，除了他已经形成的崇仰西方的心理因素外，还得考虑到他在东文学社的环境因素。

王国维在《时务报》馆增广了见闻和学识，对维新派的宗旨和努力也甚为同情，但他对自己在该馆的地位和待遇是不满的。虽然汪康年颇赏识他，待他却并不公正。王国维的工作量非常大，而薪金却比一个抄写员还少，王国维有被歧视的感觉，他给许家惺的信中颇发了牢骚。确实，《时务报》馆内部不仅有矛盾，而且很不公平，这是那个时代的通病。不过王国维的心理失衡在东文学社多少得到了补偿。在这里，藤田丰八和罗振玉非常器重王国维的才华，藤田是罗振玉聘请的日文教习，长期追随罗振玉，东文学社的日文教习还有田冈佐代治。藤田和田冈在大学专攻哲学，行囊中颇有哲学书籍，王国维就是从这些书里看到康德、叔本华被引述的文字而对他们产生倾慕之心的。王国维入东文学社不久就受到藤田激赏，屡次为便于王国维学日文，向汪康年推荐让他担任报馆的日文翻译工作，王国维也佩服敬爱藤田，在与汪康年信中说：“藤师学术湛深，其孜孜诲人不倦之风，尤不易及，开岁以来，未受一文之修，而每日上讲堂至五点钟。其为中国不为一己之心，固学生所共知，而亦公之所谅也。”[15]藤田成了王国维西方哲学的启蒙教师，首先是教给他读书的工具——日语，其次是直接指导他选择阅读西方哲学。在1898年到1905年底的大部分时间里，他们都在一起，王国维

对西方哲学的兴趣几乎与他和藤田密切交往的时间相始终，来往较疏后，王氏于西方哲学就淡漠了。

罗振玉为王国维提供了接受叔本华哲学的机会，同时也是使他放弃叔本华的外在原因之一。1898 年 10 月，戊戌变法失败，《时务报》封禁，王国维衣食无着，这时罗振玉和藤田让他管理东文学社庶务，并免除其学费，使他能继续学习(三个月后，汪诒年为王找到两处薪金较薄的工作)。1901 年初，罗振玉资助王国维留学日本，在这里他加紧学习了英语。这年夏，王国维因病回国，编辑罗振玉创办的《教育杂志》，次年，在编《教育杂志》的同时任教通州师范，主讲心理学、哲学、逻辑学。工作迫使王国维更深入地了解西方哲学，正在这段时间里，王国维才直接读英译的康德和叔本华著作，赶写哲学论文。工作经历对人的学术影响是相当大的，尤其在学术未定型时，而这一点远没有得到充分重视。

总括言之，从 1901 年到 1907 年初王国维维持了对西方哲学尤其康德、叔本华、尼采的兴趣，除了西学东渐的大时代背景，他自身的气质，心态外，尚有三种小环境的原因，一是赏识王国维的罗振玉一直在从事于引介西方技术与教育学的事业，尽管罗振玉本身文化观念较保守，但他并不限制王国维的思想和行动，只是为他提供接触西方哲学的机会；二是王国维的工作直接与西方哲学有关，不仅可以而且迫使他了解并热爱西方哲学，实际上对真正的学者而言，只要深入一门学问，必然会热爱它；三是作为王国维良师益友的藤田丰八也一直追随罗振玉，给王国维理解叔本华以指导和砥砺，王国维写的《自序》说得很明白。这三个外在条件的影响在失去时显得更有力量。王国维疏远叔本华乃至西方哲学除了他自己曾指出的两个原因——即觉哲学

可信者不可爱,可爱者不可信,以及认为自己缺乏哲学原创力——外,另一绝不可忽视的就是上面第一、二个条件均已消失,第三个条件也部分消失,藤田虽和罗振玉到了北京,[16]但和王国维联系似已不那么紧密。

1905年春,罗振玉受清廷赏识,学部尚书荣庆奏调他为学部参事,罗振玉又携王国维同往北京,不久王国维奔父丧归海宁。1907年4月,罗氏推荐他任学部总务司行走,图书馆编辑,1908年1月,《教育杂志》停刊。众所周知,清廷学部当时虽摆出维新架式,但在文化观念上是相当保守的,基本执行张之洞的中体西用政策,罗振玉也竭力在教育中限制西方学术思想的影响。学部官员几乎都治旧学,罗振玉本人的学问也只是乾嘉学派之余绪,当时与罗、王交往密切的柯邵忞、缪荃孙、董康、蒋黼、孙雄等都是旧学名家,王国维虽然参与学部编译和审定教科书的工作,也肯定马上感到在这样的环境中不深研旧学是不可能站稳脚跟的,而且很显然,他们日常谈论学问的话题都是古董,他接触的有价值的古籍资料也对他产生诱惑。1907年王国维写的《自序一》、《自序二》实际上是与西方哲学的告别书,这与他进入一个新的生活和学术环境关系是很大的,其实只要一经提出就很了然,但很少被人注意。

一个促成王国维学术转向的原因是伯希和两次携其所得敦煌书卷经过北京。伯氏约学部一些人包括王国维观看并抄录了一些敦煌写本,王国维并协助整理了《敦煌石室遗书》。敦煌写本重见天日对研究中古文化意义重大,王国维学术眼光高远,马上意识到这些材料的可贵,很快利用伯希和与狩野直喜提供的敦煌材料进行了研究。1909年,王国维翻译了斯坦因的《中亚细亚探险记》,斯坦因是当时致力于西域和敦煌探险发掘的英籍

匈牙利人。新的古籍材料的发现以及未经前人整理研究的戏曲材料是诱使王国维完全脱离叔本华的次要原因。当然，部分地也是其结果，这种关系不见得是单一的。

一个耐人寻味的问题是王国维的境界说完全以叔本华的理念论为根基，他为什么竟然不提叔本华的名字。也许不是他有意隐瞒境界说的理论来源以显示出自己的独创性，而是他所处的情境和《人间词话》的刊发杂志所致。1908 年 1 月，王国维发表论文的园地《教育杂志》停刊，当时的纯学术刊物绝大多数只刊发研究国故的论文，最有学术地位的刊物之一是由国粹派创办的《国粹学报》，其主编邓实与王国维素有交往。《国粹学报》创办于 1905 年，是章太炎、邓实、刘师培、黄节等具有强烈民族主义思想的国粹学者为了与西学东渐的潮流抗衡，以保存他们珍视的国粹而发起的，他们虽也受西方文化影响，《国粹学报》却多刊发以旧学方法研究国故的文章。王国维或许撰写《人间词话》的过程中就打算在《国粹学报》上刊发，因此，他虽然完全是用的叔本华观念来确立他的美学理论，却依然以传统词话的形式，主要以传统文论诗论的概念来研究传统的文体。他是考虑到了读者群的接受背景的。而且词话的形式或许使王国维更感到得心应手，这毕竟是中国人思维方式的结果。论文的方式确实也不适于表达《人间词话》中一些零碎的评点，片断的观念。再加上王国维已经发表了他与西方哲学的告别书，所以除了一次偶然引述了尼采外，未提及西方思想家，尽管仍有一些概念明显是西式的。对于研究者而言，如果追寻这些西方概念的来源，就可以从叔本华著作和王国维对叔本华的介绍性论文中找到。要从此后的著作中再寻找这样的西方概念就不那么容易了。

第三节　朱光潜与王国维接受背景之异同

朱光潜生于 1897 年，比王国维晚了二十年，他接触西方学术也刚好晚二十年。虽然他们处于同一学术时代，但这二十年中国学术界发生的变化是巨大的，可以作次一级的时代划分。在王国维的时代，西方思潮涌入的势头虽强劲，但在文化界占主导地位的思想是张之洞的"中体西用"论，在学术界具有绝对优势的是打着或不打"保存国粹"旗号的国粹学者，从事西学的只有严复、马良等少数人在学术界声望不凡，像王国维这样能够准确理解西方哲学的杰出学者，尽管哲学论文发表不少，仍然默默无闻，甚至连赏识他的罗振玉也并不看重他在西方哲学上的深厚功力——在对德国哲学的研究上他当时是首屈一指的。就在王国维告别叔本华转向戏曲考证的时期，当时惟一的国立大学——京师大学堂的总教习和分科大学监督，绝大部分是由科举出身，以旧学为进身之阶的，也就是说学术界的大气候是不利于研究西方学术和文化的。而在朱光潜走出偏僻乡村，开始为日后学问打基础的 1918 年，已经是新文化运动兴起的时代，这个时代鲜明的旗帜是科学和民主，响亮的口号是"重新估定一切价值"，这句口号前面的省略部分是"以西方价值为标准"，新文化运动的先驱大都全面否定传统文化，对传统中某些积极因素的肯定也是经过西方价值标准谨慎地检验过的，科学与民主当然是最重要的两条标准。经过新文化运动冲击后的二三十年代学术界，精通西方学术方式的学者在学术界占据了绝对统治地位，普遍地是以对西方学术的掌握程度为标准来衡量学者的水平

的。当时，著名大学的校长、院长大都是欧美留学生，权威的研究机构——中央研究院的领导阶层毫无例外地来自欧美各名牌大学，从 1928 年—1940 年，中央研究院的秘书长和研究所所长，全部来自美、英、德三国大学的留学生。[17]只有院长蔡元培是进士出身，但也是因为他曾留学法国、德国，精通西学才被推上这一学术界元老位置的。学术权威机构的主持人由王国维时代的旧学名家替换为朱光潜学术成型时代的西学名家，既显示出学术主导话语的转变，也规范着新一代学者的学术话语。所以一个很有趣的现象是王国维的《人间词话》的真实的内涵是叔本华美学，却以传统的学术话语表达，朱光潜的诗境论相当一部分与传统诗论相近却完全用西方概念和表达方式。我们也可看到王国维对叔本华的疏离和朱光潜对克罗齐、尼采等的反复引证是与时代的主导学术话语有关的。当然，这只是大体而言，我们且从朱光潜具体的学术历程看他与克罗齐的关系，并注意他和王国维所选择接受历程的对比。外在环境并不决定一切，个人的能动性才能充分解释他们的学术方向的变化。

朱光潜出生于安徽桐城县的一个乡村，风气远较海宁闭塞，朱光潜的父亲也很不开明，即使废除了科举和八股文，朱光潜仍在他的鞭挞下背诵四书五经、闱墨制艺，做策论经义。身处桐城派古文鼎盛之乡，但因当时古文相对于八股属于异端，朱氏竟然直到中学才听到桐城派古文这回事，可见他的见识完全囿于正统。而王国维虽曾考中秀才，却以致力于无关仕途“正路”的前四史闻名乡里。这意味他们两人在真正接触西学以前就显出治学个性的差别。不过当朱光潜走出桐城奔赴武昌、香港这样的大都市后，在新文化运动的影响下，不久就投入寻求留学欧美、研治西学的潮流。朱光潜 1918 年考入武昌高等师范学校，一

年后即考上公费入香港大学学教育和英国语言文学，这是他学术历程的转折点，在这里，他掌握了通向英国和西方美学的钥匙——英语，并经过了新文化运动的洗礼，即使对传统文化满怀依恋，却坚定了对西方的崇仰之情，也就决定了他后来三十年的学术话语。在香港大学他用力于心理学和生理学，这使他一直试图以心理学的成果来解释审美过程，不过这正是他不能准确理解克罗齐美学的原因之一。

1923年，朱光潜毕业于香港大学，到上海教书。在这里，他结识了一批对他产生影响的青年学者，如匡互生、朱自清、夏丏尊、章锡琛、叶圣陶、胡愈之、周予同等，尤其是和夏丏尊等人共同创办的刊物《一般》（后改名为《中学生》）和开明书店，对他的学术生涯发生不可估量的影响，他是依靠《一般》上发表的《给青年的十二封信》一举成名的，他的早期著作大都在开明书店出版，因为刊物和书店的主要读者是中学生和普通青年，一方面使朱光潜著作发行量很大，且促使他积极写作，另一方面则可能未产生足够的压力使他更注重对介绍对象的准确阐释。

1925年，朱光潜考上官费留学英国，他选择了进爱丁堡大学攻读哲学、英国文学和心理学。他的哲学导师佩普·史密斯是著名的康德专家，使他能够相当准确地理解康德。实际上，50年代以前，对其他比康德更容易理解的哲学家朱光潜反而往往解读不够透彻。尽管克罗齐风靡欧洲，但朱光潜迷上克罗齐仍具有某种偶然性，因为克罗齐还没有挤进英国大学的课堂。朱光潜刚到爱丁堡，和一位历史讲师汤姆逊住在同一旅馆，当时克罗齐的史学观念——一切历史都是当代史——也盛行一时，所以汤姆逊特别喜欢谈论克罗齐，这给朱光潜以"克罗齐是权威"的印象。[18]克罗齐美学也确实充满了智慧——大部分是前人

的智慧以一种陌生化方式的表达——朱光潜不久就被克罗齐的光环笼罩，立即撰文给国内影响甚大的《东方杂志》，把克罗齐当作欧洲最伟大的批评家予以介绍。有几个方面的原因使朱光潜不能准确理解克罗齐：一是他当时对克罗齐的哲学背景所知不多，他甚至用弗洛伊德的心理学成果去填充他难于理解的地方；一是朱光潜据为重要参考书的《克罗齐哲学》一书本身错误很多；一个最关键的也是令人同情的原因是朱光潜因家境贫困，虽然官费留学，但仍被迫大量撰稿以换取微薄的稿费，这使他无法集中精力研究克罗齐，他自己兴趣广泛也更分散了精力。他留欧八年，除写了八本著作外，还写了大量其他单篇文章，这些文章包括与学问毫不相关的《英国大罢工的经过》、《英法留学的情形》之类，他所介绍的克罗齐、圣伯夫、阿诺德本就足够他下几年功夫，而他的主要精力却在写悲剧方面的论文。应该说他并不缺乏准确理解克罗齐的能力，40 年代，他用功翻译了《美学原理》以后，对克罗齐的把握和接受就准确多了。《克罗齐哲学述评》克服了一些重大的失误，虽然仍有遗漏。从这里我们可以看到他和王国维学问方式的区别，王国维一旦决定研究叔本华，就搜集了所能找到的一切著作，用英文译本和日译本对照探索，初次介绍叔本华就相当准确，且只在一年内用三篇论文介绍叔本华后便不再论及。而朱光潜介绍克罗齐的文字架床叠屋，不下几十万字，经历时间达三十年以上，这实际反映出学风的严谨与散漫之分。

二三十年代的欧洲美学界以克罗齐为代表的思辨派和谷鲁斯为代表的经验心理学派双峰对峙，朱光潜似乎慑于他们的名声，不敢忽视任何一方，总是把这两派的观念调和折衷，《文艺心理学》、《诗论》都显示出这种努力，正说明他站的立场不稳，高度

也不够，因此反而充满矛盾。不过这达到了他想尽量多介绍西方美学流派的目的。

1933年，朱光潜以他下了功夫的《悲剧心理学》在法国斯特拉斯堡大学获得文学博士学位，即回国任教于北大西语系，以他的生活背景和性格，很自然地进入了京派文化圈。稍有历史感的人会清楚，无论是北大还是京派这个文化圈，衡量文化思想和学术的价值天平是西方的，这也是当时学术界的总倾向，北大和京派的领袖人物胡适是"全盘西化"（充分世界化）论者，其成员大部分是欧美留学生，这肯定巩固和加强了朱光潜已经形成的西方学术优势观念。尽管他的学识库里储存了大量的传统观念——包括美学观念——他总是以西方方式来表达，而且也引用西方理论权威尤其是克罗齐来加以确证，这并不是说他总是自觉地这么做，也不是说他一直在弄虚作假，而是说由于他的学术经历和生活历程已经形成了固定的价值模式。像《文艺心理学》、《诗论》中的某些主要观念和传统诗论的联系，我们曾在中编予以论述，在理论上，他除了曾引述过庄子等极少数大家的观念外，一般都引克罗齐、叔本华、尼采等人为自己的论断作辩护，中国的诗作和文论只是作为理论的例证而已。朱光潜晚年几次提到他在《文艺心理学》等书中的美学观念"是在儒家传统思想的基础上，再吸收西方的美学观念形成的。"[19]也就是说这些著作里的主要思想是中国传统中有的，尤其是儒家的，可是任何一位读者不着意研究这些著作，都会认为他完全在介绍西方美学，与中国传统关系不大。这是当时主导学术话语对朱光潜写作心理规范和约束的结果，也正因为如此，使得他不可能真正准确地阐释克罗齐和尼采。当他完全抛开自己从传统吸取的美学观念，专门研究克罗齐时，这种理解的不利因素消除了，克罗齐

哲学更为清晰也更接近于原貌地呈现在中国学者面前。从上面论述可看到文化心态是朱光潜接受克罗齐过程中起作用的因素之一。

为什么价值天平西倾而又潜运传统的观念呢？对于某些浅薄的不学之徒而言或许只是趋时尚，势利眼而已，但对于真正的学者则不然。这是19世纪后半期以来有能力有机会理解西方文化同时对传统文化具有深厚修养的学者普遍面临的心理困境，只是程度各不相同。美国学者列文森在研究梁启超时早就注意到这个现象，他称为“双文化”现象：“由于看到其他国度的价值，在理智上疏远本国的文化传统，由于受历史制约，在感情上仍然与本国传统相联系。”[20]这个论断非常著名，以致被近代史研究者引滥了，但却并没有准确把握住这种文化现象的真正心理根源。对传统的依恋不仅是一个感情问题，也同样是理智问题，关键不在于历史制约，而在于现代中国人与几千年来中华文明的创造者具有近似的心理结构。所以即使是真心实意地倾慕西方文明的学者，也几乎没有例外地对传统文化更感到亲近，更容易理解和接受。在中西文化观念的融合中，传统观念往往处于更基础的层面，西方观念经常成为表层的甚至装饰性的部分，经历的时间越长，越显出基础的牢固性。当然，这不意味着绝对，我们只就大概而言。

既然大多数人更依恋贴近传统，为什么会出现全面反传统的先驱以至社会思潮呢？首先必须清楚所谓社会思潮只是极少数文化精英在特定的时代背景下引起的。种族的差别和作为人的生理结构的相似性相比毕竟是不足道的，人的智慧尤其是少数天纵英才有可能超出文化和种族的局限衡量文化的价值，而这些人往往是社会思潮的引导者，整个社会一般必定由于无法

摆脱的巨大压力才可能追随先知，价值的评估也随压力的强度变化摇摆不定。不过任何人在确定他自己的价值标准时总有足够的，令人同情的理由。所以本文对朱光潜的批评只是从纯粹学术的角度出发，而不是就价值态度而言。上面对“双文化”现象的阐释对理解王国维和朱光潜的学术行程和观点是有益的。当然，不能用来解释他们的具体成就。

朱光潜柔韧的个性使他一直没有对克罗齐厌烦，当他的学术品格日渐成熟，对克罗齐的哲学背景理解更透彻时，他反观自己以前对克罗齐美学的介绍，颇产生了内疚感，为自己理解中的失误而觉得对不起读者，这样，他决定翻译克罗齐美学的重要著作，通过翻译，使他对克罗齐的领会达到了新的层次。不过更准确地理解克罗齐并没有使他更接近克罗齐，我们在中编第五章已论述过他 40 年代在《克罗齐哲学述评》中对克罗齐的批评，说明朱光潜连以前对克罗齐表层上的接受也逐渐被疏远态度所代替。这表明他对克罗齐的疏离过程在 40 年代基本上是主动的，但这一过程到 50 年代才完成。

当王国维远离叔本华的时候，学术环境的压力和诱惑是重要的外因，和他自己对哲学缺乏信心这一内因共同促使他干脆地从此与西方哲学绝缘。而 50 年代，朱光潜在强大的政治压力下加速了 40 年代已经开始的疏离过程。朱光潜不仅尽量摆脱和克罗齐美学的关系，而且对它评价越来越低，这一历程我们在第五章进行了较详细的论述，这里只想指出朱光潜最后完全摆脱克罗齐比王国维离弃叔本华较为被动。这是时代差异造成的。

从上面对王、朱二氏选择、接受和疏离叔本华、克罗齐的时代背景、生活历程、文化心态和学术环境的描述，我们可以清楚

地看到，他们的美学思想不仅是个人能力的产物，在很大程度上也是他们所处的时代和环境的产物，时代和环境既为他们提供机会，形成诱导，又对他们施加压力。在王国维的时代，诱导性因素占主要地位，也就是说王国维学术选择的自觉性、主动性更强，他一般总是果敢地选择和离弃，善于捕捉学术机会，无论他接受还是疏远西方哲学，都产生了相当积极的学术成果。而朱光潜的时代，文化心态的价值天平西倾几乎成为一种无形的压力，使他近乎被动地接近西方文化，五六十年代的政治压力更直接剥夺了朱氏的部分选择能力，这使得朱光潜的选择和舍弃显得自觉性弱一些，这导致一系列差别，这些差别加上他们个性与接受对象的契合程度不同，使他们接受的深度不同。除开自身的条件不论，朱光潜本来有某些优越的外在因素理解接受对象，因为他在欧洲留学八年，对欧洲文化应该比王国维有更深切的领会，可是他对克罗齐的接受总的说来不如王国维接受叔本华成功，在利用西方美学观点建立自己的美学理论时也不如王国维圆熟，王国维寥寥几万字的《人间词话》和《红楼梦评论》比朱光潜洋洋百万字的体系建树在美学史上更有地位。不过朱光潜可以自慰的是他疏离克罗齐后的力作《西方美学史》足以代表中国 20 世纪对西方美学的研究成就，尽管它不可避免地带上了时代的缺陷。这未必不是他当初选择克罗齐所带来的积极后果。从这个意义上说，他接受克罗齐对中国美学史的贡献仍然是可以和王国维接受叔本华抗衡的。

注 释

[1]《玉溪生年谱会笺》，中华书局，1963 版，页 3。

[2]《谭嗣同全集》，中华书局，1981 版，页 293。

[3]《谭嗣同全集》,中华书局,1981版,页297。

[4]《严复诗文选》,人民文学出版社,1959版,页4。

[5]《王国维遗书·王静安先生遗书序三》。

[6]《王国维全集·书信》作许同蔺,据罗继祖《观堂书札三跋》一文当为许家惺。该文见《王国维学术论集》第二辑,华东师范大学出版社,1987版,页375。

[7]《王国维全集·书信》,中华书局,1984版,页1。

[8]《王国维全集·书信》,中华书局,1984版,页3。

[9]《王国维遗书·静庵文集》,页111。

[10]丁文江、赵丰田编:《梁启超年谱长编》,上海人民出版社,1983版,页57。

[11]汤志钧编:《章太炎年谱长编》,中华书局,1979版,页38。

[12]《谭嗣同全集》,页317。

[13]《谭嗣同全集》,页310。

[14]七年之后,谭嗣同已成清庭罪人,并早已被杀,王国维在《论近年之学术界》中对其《仁学》有所评价:(谭)氏之说,则出于上海教会中所译之治心免病法。

[15]《王国维全集·书信》,页21(引文中"受"原作"交",据《汪康年师友书札》第一卷,页86改)。

[16]罗振玉:《集蓼篇》。

[17]详见《剑桥中华民国史》第二部,上海人民出版社,1992版,页435—436的蔡元培主持期间中央研究院领导阶层(1928—1940)表格。

[18]朱光潜曾喜欢过历史,在爱丁堡选学过欧洲古代史。《朱光潜全集》第5卷,页48。

[19]《朱光潜全集》第10卷,安徽教育出版社,1993版,页653。

[20]列文森《梁启超与中国近代思想》,四川人民出版社,1984版,页4。

第 10 章

接受方式比较

王国维和朱光潜在分别接受叔本华和克罗齐的过程中，显示出接受方式上的基本差异，当然也具有某种相似性，尤其在对传统的顾盼上。这些差异一方面由于他们处于西学东渐的不同阶段，更重要的是因为他们的性格、思维方式各有不同。通过比较研究，我们更能清楚地把握他们的接受方式及其后果——他们的成就和局限。下面我们依次从接受的总体特征、过程特征、禀赋及文化传统对接受的影响等几方面进行探讨。

第一节　总体结构特征

从总体结构而言，王国维的接受具有明显的单一性，尤其在美学上，而朱光潜则几乎一开始就表现出折衷综合的倾向。所谓单一性是指王国维对叔本华、康德及其他西方哲学家的接受中，没有刻意融合不同的理论以形成自己的综合性体系。而所谓综合性，是指朱光潜在接受过程中有不完全自觉地融合各家

美学观念于一体的倾向。王国维的时代,西方哲学和美学的引介正处于初始阶段,接受的方式比较简单,一般都只是以西方某一家为介绍或评述对象,报纸杂志上频繁出现的标题是"某某的学说",如《卢骚之学说》、《卢骚之政治学说》之类,即使是这样简单的标题下介绍的内容也往往是道听途说,极不准确。王国维在对康德、叔本华、尼采等人的理解和研究上远远超出同时代人,但在接受方式上,仍然停留在单一性接受的水平,从他的各篇论文标题上即可看出,如《叔本华之哲学及其教育学说》、《书叔本华遗传书后》、《汗德之哲学说》、《尼采氏之教育观》等等。在进一步的具体运用中,他一般也只取叔本华一家之说,如《红楼梦评论》、境界说,单纯性特征非常明确。《叔本华和尼采》虽涉及叔、尼两家,但他是在进行比较研究,并无意综合两家形成自己的理论,只有《古雅之在美学上之位置》在形式论上,略有贯穿几家、自树一帜的倾向,但这几家具有明显的内在一致性,所以并没有显出融合的倾向。事实上,王国维的美学思想主要来自叔本华,至于康德、尼采、席勒等,他所选择的基本上是与叔本华一致的观念。接受的单纯性一方面固然是由于时代的局限,但就接受过程而言,也自有其优势,那就是更容易准确地把握接受对象,不致因为要融化各种观念而产生牵强比附的缺失,而这种缺失是综合性接受中经常出现的。值得附带一提的是,王国维开始疏离叔本华的时候,鲁迅等个别人已经致力于对西方哲学的综合性接受,鲁迅的《文化偏至论》写于 1907 年,发表于 1908 年,其中就显示出对西方近代唯心派哲学,包括叔本华的整理综合,试图建立文化偏至观,但他的接受主要通过第二手材料,在对接受对象的把握上也不及王国维接受的深入和准确。

从美学史的角度看，王国维是最早自觉地接受并运用西方美学观念的，因此缺乏历史积累，而且因为他只在有限的几年内以部分精力涉及于此，接受上的单一性是很自然的。但美学发展到朱光潜的时代，引介的西方观念逐渐积累，研究者大量涌现，美学译著和论著出版数量剧增，而且综合性论述比纯粹介绍西方某一家美学的论述更为常见。据不完全统计(1919年前未统计)，在朱光潜的《文艺心理学》(1936)出版前，美学译著已达47部，相当一部分本身已经是综合性论著，不只是一家之言，而美学论著也达41部，光是以《美学概论》或《美学》为名的著作就有吕澄、范寿康、陈望道、李安宅等四家，大部分论著都表现出融各家观念成一家言的倾向，尽管做得不是太成功。[1]在这样的美学背景中，朱光潜很自然地选择了综合式接受的方式，对克罗齐的接受尽管重要，也只是诸多构成因素之一。应该说综合式接受是美学走向成熟的必由之路，所以在接受方式上，相对于王国维而言，朱光潜已显示出时代的优势，但这种接受方式的运用本身并不足以导致成功的理论体系产生，二三十年代虽然出现不少具有综合性接受特征的美学著作，但大都相当幼稚，近于轻率组装后的转手倒卖，相对而言，《文艺心理学》显得鹤立鸡群，因为朱光潜毕竟留学英法，直接阅读了大量原著，就总体而言，他对当时欧洲美学界的理论及发展趋势比较清楚，对某些流派的美学观念理解准确，而且能够以流畅的白话进行阐释，叙述得有条不紊，所以是少数至今尚在再版的美学著作之一。《文艺心理学》大致看来似有一个理论构架，不过严格说来并没有形成有内在一致性的体系，真正理论体系的创立需要作者的创造力和自觉性，前者不论，即就后者而言，朱光潜也自承并未用力。他说："他(朱光潜自指)的目的并不要建立一个以思辨哲学为基础

的美学体系,而是想用通俗的方式介绍现代西方美学界的一些重要派别思想,在中国美学界起一点'启蒙'作用。"[2]这意味着他对克罗齐的接受仍处于移植和运用的层次上,没有达到自觉的创造性转换。《文艺心理学》的成就主要体现在以传统的文学作品、丰厚的审美经验以及独到的诗论概念去印证、补充甚至替换西方美学观念,显示出中西方文化合流的学术趋向。当然,由于朱氏传统审美经验的"前理解结构",哪怕只是简单的介绍和应用,其实也包含了朱氏自己的创造性误读。只是他并未意识到而已。但一般而论,他在对西方美学接受上的综合尚未达到内在和谐,反而不时出现折衷调和而不够成功的现象(尽管他自认为没有着意于折衷)。虽然如此,《文艺心理学》仍然足以代表那个时代美学的水平,尤其在对西方美学的接受和阐释上。

第二节　过程特征

王国维接受叔本华美学和朱光潜接受克罗齐美学从内在逻辑来看,其接受过程颇为不同,这种不同很大程度取决于他们的性格、心智和学术追求。

王国维接受叔本华是带着激情的,他初读叔本华哲学的片断文字,即为其倾倒,及直接读到叔本华主要著作更是佩服得五体投地,叔本华的天才论和悲观主义气质引起他强烈的共鸣,其认识论尤使他心折,而"搜源去欲,倾海量仁"的同情伦理学,使他甚至想"奉以终身"。[3]这就简直有点宗教的虔诚了。王国维最初接受叔本华哲学是全面的,甚至包括其教育学、遗传学(因为王国维当时在编《教育世界》),他虽也注意却并未注重其美

学，即使文学评论如《红楼梦评论》，主要的理论框架并非叔本华的美学，而是其伦理学，其悲观主义的人生观，美学是次要因素。当王国维在对叔本华进一步研究时，他觉察到叔氏本体论和伦理学的内在矛盾，这时他渴望能够在哲学上有所创造，因为他自视极高，不愿意只停留在对别人的研究上。可是，对西方哲学史的了解既激起他的雄心，又淹没了他的信心，想在哲学上独创一格谈何容易，而人生的痛苦与其他感情需要发泄，他于是致力于词创作，甚至为了替祖国争光，他还想搞曲创作。但要作诗人，他又自觉理性太强，美学既能充分运用其理性，而又直接与文学发生关系，于是他对叔本华的接受由面到点，叔本华哲学的矛盾得以消解，而尤可注意者，王国维以词话的方式和捉摸不定的境界概念来表述叔本华美学的核心观念——理念，使有可能针对叔氏美学提出的尖锐批评都找不到落脚点，境界也就和美本身一样既迷人而又难以确切把握，恐怕正是这样才如此符合中国人的思维方式，显出长久的魅力。这样王国维从全面接受叔氏哲学到集中接受其美学，最后把叔氏美学化入传统背景和审美经验，在接受上获得了极大的成功——至少在已完成的文学批评史或美学史上是如此。

朱光潜接受克罗齐先以美学为主，实际上很大程度并非朱光潜与克罗齐有什么深刻的契合，而是因为克罗齐美学当时风靡欧洲，朱光潜多少有些被动地卷了进去。克罗齐美学与其哲学关系密切，他把精神当作一个整体，美学只是对精神活动的一种形式的研究，把握其哲学对理解其美学相当重要，所以当朱光潜发现自己没能准确领会其美学时就转向整个哲学，甚至克罗齐哲学的渊源，使接受达到一个新的层次，最后又由对哲学的理解和批评转向集中批判其美学，这样走过了与王国维接受叔本

华完全不同的历程。朱光潜最初接受克罗齐时也非常佩服，但从来没有达到充满激情的程度，所以他既不像王国维那样能马上深入接受对象，也不像他那样，激情一退，就转向另外的方向。朱光潜的接受过程是韧性的持久过程，这对于他最后在整理西方美学史方面取得巨大的成就是必不可少的。学者各人禀赋不同，寻求最适于自己的学问方式对于最大限度地发挥自己的才能以取得成就至关重要。不过就接受克罗齐和其他西方美学家而言，朱光潜一直存在着纯粹学术以外的动机，也就承受着不利于学术的压力，这成为他取得更大成就的障碍。我们前面已经说过，在他50年代以前的学术著作中，他极少明确提到他受传统之惠，即使偶尔引述传统文论，也仅以一种补缀印证西方观念的方式出现，而80年代，他多次谈及这些著作的主要美学观念竟是儒家的，他只不过是移西方美学之花接传统美学之木。当然这种方式也自有其长处，一方面使传统的观念得到更明确细致的阐释，另一方面也与中国人早已习惯的审美趣味相适应。然而就接受来说，这种方式毕竟掩盖了一些东西，也失去了一些必要的东西。

第三节　接受中的转化

王国维和朱光潜的接受方式有一个相似的特征，那就是缩小了叔本华和克罗齐美学的范围。并把抽象性转化为具体性。中国传统文化习惯于以具体的例证表达抽象的观念，如一直被盛赞的孔子把他的道德原则融化在《春秋》的史事叙述中即是著例。就传统文论而言，除了《文心雕龙》以外，其他几乎都是在对

文学作品的具体鉴赏中表达文学观念，诗话词话这样的体例就体现了中国文论的典型的文体方式，这是西方所没有的。即使是《文心雕龙》，也多在对文学史和文学作品的论述中显示作者的观念，极少有人抽象地去探寻美的意义和本质，更不会把对美的探索当成哲学探讨。叔本华和克罗齐美学都是在最广义的范畴中探讨美的本质的。叔本华的美在理念论是对于整个世界的认识，他的美学一直探讨的不只是文艺形式，而是对一切认识主体和认识对象的哲学把握，文艺只是其中一个部分，而且理念这一概念并非为了美学而提出来的，而是为他的本体论提出来，构成意志本体和现象之间的中介，来解释本体意志的单一性与现象世界的杂多性之间的矛盾。尽管这种解释并不成功，[4]但足以说明他的理念论所覆盖范围之广泛，而美学即对理念的研究也就几乎无所不包了。克罗齐的美学是对直觉的研究，直觉是认识的最基本方式，不限于对文艺作品的论述——不过克罗齐的艺术也和直觉等同，远远超出一般艺术的范围——这样，使他的美学实质上相当于一种哲学认识论，而且他确实是把美学当作对认识而不是对美的研究，尤其不是对普通意义上的文艺之美的研究。王国维除了对叔本华的纯粹介绍外，他所接受的叔本华美学思想一般体现在具体的文学批评中，极少抽象地谈论美，即使《古雅之在美学上之位置》带有抽象性，他也是着眼于文艺，古雅之美的提出则完全在于对中国传统文学艺术审美特征的总结，因此可以说他对叔氏美学的接受过程是一个具体化和集中化过程。朱光潜对美的抽象探讨相对多一些，但他曾提出一个著名论点，那就是美学应该以研究文艺为主。事实上，除了对克罗齐的直接介绍和批评，即使在他对美进行理论论述时，也不断地以文学和艺术为例证，并不像克罗齐那样作哲学认识论

探讨。不过有段例外的时期，那是 50 年代的美学论争时期，美学作为哲学在争论，他自己后来为此而看轻当时的论争。总的说来，他的美学也落实在文学艺术作品上，《诗论》典型地体现了这一特征，明显地缩减了克罗齐美学所指的范围。而朱光潜试图以经验心理学来阐释克罗齐的思辨性美学，也可以看作接受中的具体化过程的另一种表现。

第四节　传统的影响

中国近现代学术史研究，一个越来越引起注意的论题是现代学者在接受西方文化的过程中，对待传统的态度，以及对学术传统的具体继承和突破。现代学者的成就一方面体现在以西方学术方式和具体观念对文化材料进行整理和阐释，另一方面也体现在自身对整个文化传统的深厚素养。本书前面各章均涉及王国维和朱光潜与传统的关系，这里再从他们接受叔本华和克罗齐的方式上探讨这一问题。

王国维和朱光潜在对待传统价值观的态度上，即使在最亲近西方文化的时候，批评也是相当温和的。他们在接触西方文化前，都打下了较深厚的旧学功底，尤其伦理价值观，他们在传统的熏陶中几已定型。尽管王国维在一些文章中曾发泄过"天才的愤懑"，显示出对环境的强烈不满，甚至在崇信叔本华时期还以西方价值标准对国民及传统审美趣味进行了贬斥，但他从来没有对作为理想的儒家价值观这一文化核心进行过批评。朱光潜除了 50 年代以后出于压力批评过传统价值观——相对于同时代的其他人而言，仍非常温和——以外，一直很少表现出对

传统的批评态度。但是在初接触西方学术的时候，他们都对传统学术方式给予相当低的评估，而且试图以西方学术改造传统。王国维《哲学辨惑》中认为西方学术优于中国传统：

余非谓西洋哲学之必胜于中国，然吾国古书大率繁散而无纪，残缺而不完，虽有真理，不易寻绎，以视西洋哲学之系统灿然，步伐严整者，其形式上之孰优孰劣，固不可掩也。……且欲通中国哲学，又非西洋之哲学不易明也。……异日昌大吾国固有之哲学者，必在深通西洋哲学之人，无疑也。[5]

他自己在对西方哲学史尤其是对康德、叔本华进行较系统的研究后，确实致力于以西方学术的眼光来整理评价中国哲学史，最著名的是他以性、理、命这三个哲学范畴为线索研究哲学史的《论性》、《释理》、《原命》三文，他以叔本华、康德的哲学对几个概念进行阐释，再对中国哲学史上各家见解进行评价。从几年前发掘的一些佚文看，王国维还用系统方法对从先秦诸子（老子、孔子开始）一直到清代的戴震、阮元的哲学进行了研究，这些论文大都概念清楚，条理分明，与传统哲学大为不同。在接受叔本华时期，他还从学术心态和治学方式方面对传统进行了否定。《论哲学家与美术家之天职》（1905）认为中国“哲学美术不发达”，主要是因为传统文化过于注重实用，而不重视纯粹的真和美的研究。他在论及孔子这样的哲学家，杜甫这样的诗人都想当政治家，而国人的观念也不允许独立的哲学家和诗人存在后说：

夫然，故我国无纯粹之哲学，其最完备者，唯道德哲学与政治哲学耳。至于周秦两宋间之形而上学，不过欲固道德哲学之根柢，其对形而上学非有固有之兴味也。其于形而上学且然，况于美学、名学、知识论等冷淡不急之问题哉！更转而观诗歌之方面，则咏史、怀古、感事、赠人之题目弥满充塞于诗界，而抒情叙事之作什佰不能得一。其有美术上之价值者，仅其写自然之美之一方面耳。甚至戏曲小说之纯文学亦往往以惩劝为旨，其有纯粹美术上之目的者，世非唯不知贵，且加贬焉。于哲学则如彼，于美术则如此，岂独世人不具眼之罪哉，抑亦哲学家美术家自忘其神圣之位置与独立之价值，而葸然以听命于众故也。[6]

王国维从思维方式上对传统学术的批评无疑几乎达到了全盘否定的程度，他认为中国学术尚未进入自觉阶段：

而在中国则惠施，公孙龙等所谓名家者流，徒骋诡辩耳，其于辨(按：当为辩)论思想之法则，固彼等之所不论，而亦其所不欲论者也。故我中国有辩论而无名学，有文学而无文法，足以见抽象与分类二者，皆我国人之所不长，而我国学术尚未达自觉(Selfconscious) 之地位也。[7]

我们在这里探讨王国维与传统的关系对接受叔本华的影响，却论及他在接受叔本华后对传统的评价，似乎有些离题了，实则不然，这种评价虽然形成于接触叔本华以后，却又反过来对接受方式产生影响，因为接受是一个过程，不是一个时间断面。这种影响既表明也使他对西方的接受不是停留在观念的层面

上，而是着力于学术方式的接受，其中包括叔本华的论证方式和抽象分析的方式。尽管王国维疏离叔本华以后的史学、小学研究，很大程度得益于乾嘉学派的具体成果和治学方式，也得益于西方汉学家如伯希和、沙畹、斯坦因的研究成果，但如果注意他论证问题的思路和总体把握对象的能力，确非“乾嘉诸老所能范围”，而“有得于西欧学术精湛绵密之助”。[8]因此可以说对传统学术的深刻批判促成了他对西方的深刻接受，最后成就了国故研究的功业。

如果说王国维的时代，接受叔本华多少要克服一些阻力，那么朱光潜的时代要想不接受西方文化，那得承受更大的冲击力——这种冲击力是新文化运动引起的。事实上，王国维主动地投入西方学术和叔本华哲学的怀抱，而朱光潜是相当被动地接受了新文化运动的洗礼的。他曾自述：

> 现在先说一个同样重要的条件，那就是“新文化运动”。大家都知道，这运动是对于传统的文化、伦理、政治、文学各方面的全面攻击。它的鼎盛正当我在香港读书的年代。那时我是处在怎样一个局面呢？我是旧式教育培养起来的，脑里被旧教育所灌输的那些固定观念全是新文化运动的攻击目标。……你想我心服不心服？尤其是文言文要改成白话文一点于我更有切肤之痛。当时许多遗老遗少都和我处在同样的境遇。他们咒骂过，我也跟着咒骂过。《新青年》发表的吴敬斋(按：当为王敬轩)的那封信虽不是我写的，却大致能表现当时我的感想和情绪。但是我那时正开始研究西方学问。一点浅薄的科学训练使我看出新文化运动是必需的，经过一番剧烈的内心冲突，我终于受了它的洗礼。[9]

这种洗礼确使他接受了一些重要的西方观念包括价值观念，但另一些传统观点仍旧保留了下来。我在第九章论述过，新文化运动兴起，新的主导性学术话语已经实质上对学术构成一种普遍压力，就像在王国维的时代传统学术话语构成一种压力，朱光潜不是那种惯于和时代主流对抗的学者，而且西方学术本身也吸引他的兴趣，在20年代留英前他主要致力与传统关系不大的西方现代心理学，无疑是纯粹西方学术。1924年，朱光潜写下了他的第一篇美学论文《无言之美》，完全是发挥严羽《沧浪诗话》中不涉理路，不落言筌，羚羊挂角，无迹可求的审美观念，并大量列举中西文学作品印证其观念。朱光潜虽然直接引用了《沧浪诗话》中的原话"言有尽而意无穷"，却并没有着意说明其理论来源。[10]当朱光潜踏进爱丁堡大学的校园，开始其美学研究时，他并没有否定传统审美趣味，却对中国文学研究带有明显轻视。他到英国后不到一年，写了《中国文学之未开辟的领土》(1926)一文，该文虽然不时把西方文学的发展史当作常态来衡量中国文学史，但在审美趣味上，明显地更偏爱传统，尤其是抒情诗。在学术上，他倾服西方、否定传统。他作了一个大胆的假设，假设陶渊明生在英国或法国，那里的学者会怎么去研究他，以此来说明西方学术如何精密、系统，而中国学者大都贪多务得，笼统庞杂。这就充分预示他以后的学术道路，在研究方式上完全是学西方的，而美学观念却部分地与传统接近，甚至显得处于更基础的层面。他对克罗齐的接受正是在这种学术心态中开始的。朱光潜对传统的诗论和美学观念既熟悉又欣赏，但正是在当时的心态下，他不愿以传统的方式表露出来，却试图以西方方式表达出来。接受克罗齐的最初他未必有意用克罗齐的概念

和命题表达传统的观念,然而实际上,传统审美观念使他在接受中不断地产生变形,而到后来,朱光潜越来越有意识地以西方学术话语表达传统美学观念。我们在第八章已经论证过,他从误译到改变克罗齐文字来为自己所继承的传统美学观念辩护,这就显示了传统对他的接受方式具有强大的制约作用,这也是为什么长时间他无法准确理解克罗齐的真正原因。然而,毕竟由于时代不同了,朱光潜对传统美学与文化的依恋情绪相对而言处于被压抑状态,尽管他早就形成的"无言之美"的观念甚至在60年代写的《目送归鸿,手挥五弦》中仍得到表达,说明传统给他的影响是一贯的。而王国维的时代却引诱甚至促使他完全回复传统——当然只是在观念上和感情上。

王国维对叔本华的接受进入怀疑阶段后,主要还在从事西方哲学、教育学和心理学的研究与翻译,但从美学观念上看,古雅说显露出向传统趣味靠近的趋势。发展到《人间词话》,虽然境界说来自叔氏美学,但境界说并没贯穿整个《人间词话》,相当一部分条目以传统为依归,自然说主要来自传统诗论,其他一些对词的评述往往直接运用诗话概念,如气象、神貌、格调之类,与境界说、自然说都没太大关系,王国维写作时也没有刻意追求系统化——不过境界说王国维是注意了内在条理的,《人间词话》前九条俨然成一系统,这九条在手稿中本来分列各处,且并非最先写出,王国维集中起来,放置卷首,用意很明显。至于境界说,王国维之所以没有以论文方式发表,除了我们上一章阐述的理由外,最重要的原因恐怕就是作者自身审美趣味的传统化。尽管我们已详细论述了境界说与叔本华美学的关系,但表现方式的改变确也显示着接受中的变形与创造,既意味着与叔氏的疏远,也意味着与传统的亲近。《宋元戏曲考》本身是接受叔本华

的结果，因为叔本华看重叙事文学，王国维自承受其影响，而对悲剧的高度评价也要归根于叔氏美学。但《宋元戏曲考》中对文学传统的评价与深受叔氏影响的时候相比已发生极大改变。1906年的《文学小言·十四》中说："上之所论，皆就抒情的文学言之，（《离骚》诗词皆是也）至叙事的文学（谓叙事诗、诗史、戏曲等，非谓散文也），则我国尚在幼稚之时代，……以东方古文学之国，而最高之文学无一足以与西欧匹者，此则后此文学家之责矣。"[11]而《宋元戏曲考》中却截然不同："（元曲）其最有悲剧之性质者，则如关汉卿之《窦娥冤》，纪君祥《赵氏孤儿》。剧中虽有恶人交构其间，而其蹈汤赴火者，仍出于主人翁之意志，即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也。"[12]对戏曲价值评判的陡转反映了其文化心态的剧变，后来更进一步，对西方文化在总体上予以了否定评价。其拟上退位的宣统帝《论政学疏》草稿中说：

原西学之所以风靡一世者，以其国家之富强也。然自欧战以后，欧洲诸强国情见势绌，道德堕落，本业衰微，货币低降，物价腾涌，工资之争斗日烈，危险之思想日多。……臣尝求其故，盖有二焉：西人以权利为天赋，以富强为国是，以竞争为当然，以进取为能事，是故挟其奇技淫巧以肆其豪强兼并，更无知止知足之心，浸成不夺不厌之势。于是，国与国相争，上与下相争，贫与富相争，凡昔之所以致富强者，今适为其自毙之具，此皆由贪之一字误之。此西说之害根于心术者一也。……臣观西人处事皆欲以科学之法驭之。夫科学之所能驭者，空间也，时间也，物质也，人类与动植物之躯体也。然其结构愈复杂，则科学之律令愈不确实，至于人心之灵，及人类所构成之社会国家，则有民族之特性，数

千年之历史与其周围之一切境遇，万不能以科学之法治之。而西人往往见其一而忘其他，故其道方而不能圆，往而不知反。此西说之弊根于方法者二也。[13]

王国维对西学的最后评价既有其独到的深刻之处，也显示其根源于文化的偏颇，说明他于西方文化之精神了解并不透彻，更不用说彻底接受，也正说明王国维受传统浸润极深，他对传统的疏远只是出于青年时期的激情，而生活在痛苦的环境与时代，可望而不可及的传统总给人以幻美——人们难以悟透这种虚妄（这里非指审美观念，而是指儒家理想的社会观念），即使是王国维这样相当深刻地理解了叔本华的人——不，或许最终王国维已经真正悟透了？只不过悟透之后，仍然对这个世界无能为力？

注 释

[1]蒋红等编：《中国现代美学论著译著提要》，复旦大学出版社，1987版。

[2]《朱光潜全集》第10卷，安徽教育出版社，1987—1993版，页552。

[3]《王国维哲学美学论文辑佚》，华东师范大学出版社，1993版，页172。

[4]参看韦勒克：《近代文学批评史》(2)，上海译文出版社，1989版，页378。

[5]《王国维哲学美学论文辑佚》，华东师范大学出版社，1993版，页5—6。

[6]《王国维遗书·静庵文集·论哲学家与美术家之天职》，页102。

[7]《静庵文集·论近年之学术界》，页98。

[8]《王国维遗书·王静安先生遗书序三》。

[9]《朱光潜全集》第3卷，安徽教育出版社，1987—1993版，页444。

[10]见《朱光潜全集》第8卷，《无言之美》。

[11]《王国维遗书·静庵文集续编·文学小言》，页30。

[12]《王国维遗书·宋元戏曲考》，页73—74。

[13]《海宁王忠悫公遗书》，罗振玉《王忠悫公别传》，页4—5。

第 11 章

接受观念比较研究

第一节　叔、克、王、朱四氏关系大要

叔本华、克罗齐和王国维、朱光潜之间的影响与接受是复杂而微妙的。从文化上来说，叔本华与克罗齐属于同一个大传统，王国维与朱光潜属于另外一个传统，如果没有近代以来中西文化的融会，叔本华、克罗齐显然不会对王、朱二氏产生影响。而近代文化的进程，使王国维与叔本华的关系一般说来显得更为密切，朱光潜则与克罗齐关系更为密切，但这两组关系不足以显示出他们之间影响与接受的复杂性。

克罗齐尽管后来曾把叔本华贬斥为平庸不堪和鹦鹉学舌之辈，[1]但在他美学的形成时期，却从叔本华那里发掘出较佳美学理论的迹象，正是他的发掘，使他自己的美学核心观念——直觉在直接性这一点上与叔本华美学具有一致性。他说："作为明智的和敏捷的分析者，叔本华有时指出，对理念、对静观，不能加

之于时间和空间的诸形式，而只能加之于表象的一般形式(按：指相对于主体是客体的基本认识形式)。由此可推知，艺术不是意识的高级的、特别的程度，而是意识的较直接的程度，是那个在意识的本原的单纯性中以它在时间和空间系列里的安置而先于一般认识的程度。从一般认识中解脱出来，生活在幻想之中，这并不意味着上升到柏拉图式的静观，而是重新落到直觉的直接性中，重新成为幼童，像维柯所做过的那样。”[2]克罗齐和叔本华一样强调直觉的直接性，只是他的直觉指认识的起点，而叔本华的直觉指摆脱意志后的认识终点。在历史与艺术的比较上，克罗齐与叔本华都认为历史是具有特殊性和偶然性的，叔本华认为历史不可能显示永恒的理念，但克罗齐似乎注意到了叔本华关于历史与艺术的比较，却没有全面了解他的具体论述。总的说来，克罗齐虽然属于叔本华的文化传统，但在美学尤其是其核心概念直觉和表现上，却突破了叔本华所代表的传统。这在后面再论。

叔本华不仅是王国维美学思想的主要来源，也是朱光潜美学的西方来源之一。朱光潜相当多地引征和论述过叔本华的观点，而且他早期对克罗齐直觉论的理解，就因受到叔本华直观概念的影响而发生偏移，不是从创造论的立场而是从反映论的立场去理解克罗齐直觉。朱光潜对叔本华的悲剧论虽然并不完全赞同，却认为他对认识悲剧作出了两大贡献，“一是他比别人更能使我们生动地感受到悲剧悲观的一面”，一是“比以前的任何论者都更加清楚地说明，悲剧的欣赏主要是一种独立于个人利害之外的审美经验。”[3]因此，在《悲剧心理学》中给了叔本华半章的篇幅(只有几个人得到这种待遇)。朱光潜晚年颇为他的《西方美学史》中未能让叔本华占一席之地而懊悔，这就足见叔

本华的影响之深远。

在四人中，朱光潜年代最后，因此有机会选择承受或者改造其他三人积累的文化成果。王国维是他最为佩服的中国近代学者，也是他专门论述最多的中国学者，他不仅专文阐发批评过王国维的《人间词话》，甚至专文评析过《人间词》中的《浣溪沙（天末同云）》，评价都很高。只是因为他们的知识背景虽相近而不相同，朱光潜对王国维《人间词话》的解读颇招人非议，而且确实不够准确。不过这无碍于他所理解的王国维对他产生较大的影响，他晚年应香港中文大学新亚书院之邀，赴港讲学，接受该校校刊编者访问时，曾说："我还受到一些近代中国美学家的影响，主要是蔡元培、王国维。"[4]这是真心话。

由于生得太早，也由于中西文化融会的势位（到现在为止，对中国而言，可称中西文化融会，对西方而言，恐怕只能说择取中国文化），叔本华、克罗齐无法注意到王国维、朱光潜的观点，王国维则过早地放弃了对西方哲学的研究，因而没有注意到克罗齐（克罗齐比王国维大十一岁），但是王国维关于形式的论述（比克罗齐晚五年），却与克罗齐有暗合之处，这些都无暇细论。在上编和中编里，我们分别探讨了王国维、朱光潜在接受叔本华、克罗齐美学过程中观念的选择和转化，本章着重比较王、朱二氏接受并转化后的观念，以及形成这些观念的知识背景和其他原因。当然，只能以他们美学思想中相似或相近而又相当重要的观念为中心展开这种比较。这种比较试图使前两编中对接受过程的论述更深入一点，使王国维和朱光潜美学的特征显露更为充分。这恐怕是大部分比较研究的首要目标。

第二节　直观与直觉

直观(觉)是叔、克、王、朱四氏美学中都非常重要的概念,这一点就意味着他们的美学在某种意义上是相当接近以至本质相同的,至少,在美学中强调直觉,就表明他们都认为审美过程是排斥抽象逻辑思维的过程,是呈现或表现出清晰的、具体的意象的过程,是主体与审美对象融为一体的过程。不过,即使有这些共同之处,也没法泯灭他们对直观(觉)的理解和论述的歧异,而这种歧异正是导致他们美学基本差别的关键性原因,也是中西文化进一步在深层次上相融合的根本障碍。

直观与直觉是同一英文词 Intuition 的两种译名,均是从日本学界输入的。王国维和朱光潜都使用这两个译名来表达同样的意义,不过王国维一般用直观译名,而朱光潜恰好相反,喜欢用直觉译名。王国维在专论晚清学界译名的《论新学语之输入》一文中,曾就 Intuition 的翻译问题进行过探讨:

> Intuition 者谓吾心直觉五官之感觉,故听嗅尝触,苟于五官之作用外,加以心之作用,皆谓之 Intuition,不独目之所观而已。观念亦然,观念者,谓直观之事物,其物既去,而其象留于心者。则但谓之观,亦有未妥。然在原语亦有此病,不独译语而已。Intuition 之语源出于拉丁语之 In 及 tuitus 二语,tuitus 者,观之意味也,盖观之作用,于五官中最为重要,故悉取由他官之知觉而以其最要之名名之也。[5]

这段话显示出了王国维相当准确地理解了在英文中Intuition的原意，甚至其心理过程。他完全清楚，用直觉来翻译Intuition更为准确，直观从字面上看，只是强调视觉，而实际上Intuition则包括了各种感觉，他甚至指出，就Intuition的语源来看，英文原词表意就不够准确。其实，tuitus在拉丁文中更多地是用“观”之转化义，即“保护”“观照”，具有主动性，并非旁观、静观的意思，因而英文用Intuition来译叔本华的Anschaung，并不十分恰当，后面这个德文词是由“(直接)在其上(an)”与“观看”(schaung)两部分组成的，它作为哲学概念在康德那里意味着对于对象的接受能力，叔本华沿用了这种意思，具有某种非意志的被动意味。[6]从某种意义上看，汉语词直观是Anschaung的最成功的直译——这种成功包含着对Intuition一词在译叔本华时表意不贴切状态的纠正。

直觉作为一种认识方式，在西方哲学史上出现颇早，据说古罗马的新柏拉图主义者普罗提诺就把直觉当成断思绝虑，与神合一的认识，中世纪某些神学家也继承了这一用法。欧洲十七八世纪的唯理论者把直觉看作理智的一种活动，与感性认识无关，且高于理性认识。斯宾诺莎等认为直观是把握事物本质和必然性的能力。康德则认为直观是感性认识能力。不论何种说法，都归结于心灵的直接认识能力。叔本华承续了这一传统，并且把直观作为其哲学重要的概念之一。[7]他认为直观是一切知识的来源和基础，是惟一能产生确实知识的认识方式。所以王国维认为叔本华哲学最重要的特点是强调直观：

至叔氏哲学全体之特质，亦有可言者，其最重要者，叔

氏之出发点在直观(即知觉),而不在概念是也。盖自中世以降之哲学,往往从最普遍之概念立论,不知概念之为物本由种种之直观抽象而得者,故其内容不能有直观以外之物,而直观既为概念以后亦稍变其形,而不能如直观自身之完全明晰,一切谬妄皆生于此,而概念之愈普遍者,其离直观愈远,其生谬妄愈易,故吾人欲深知一概念,必实现之于直观,而以直观代表之而后可。……然古今之哲学家,往往由概念立论,汗德且不免此,况他人乎?特如希哀林(谢林)、海额尔(黑格尔)之徒专以概念为哲学上惟一之材料,……叔氏之哲学则不然,其形而上学之系统,实本于一生之直观所得者,其言语之明晰与材料之丰富皆存于此。且彼之美学、伦理学中亦重直观的知识,而谓于此二学中概念的知识无效也。……叔氏之哲学所以凌轹古今者,其渊源实存于此。[8]

王国维断言叔本华哲学所以伟大,就在于直观,可见他对直观评价之高。可惜王国维在用词上没有严格区别叔本华的直观和纯粹直观,从他的论述中可以肯定他明白这两个词的分别,他有时也以观和静观来作出分别。叔本华的直观与纯粹直观虽则都是直观,却有实质性的差别,直观指认识主体通过充足理由律和主体客体形式的认识,认识对象是现象,这种认识即经验直观是一切知识的来源,但与其美学无直接关系。而作为叔本华美学核心的是纯粹直观,纯粹直观是摆脱了欲望,因而也摆脱了充足理由律的认识,“是认识理念所要求的状况,是纯粹的观审,是在直观中浸沉,是在客体中自失,是一切个体性的忘怀,是遵循根据律的和只把握关系的那种认识方式之取消;而这时直观中

的个别事物已上升为其族类的理念，有认识作用的个体人已上升为不带意志的'认识的纯粹主体'"。[9]叔本华认为纯粹直观中呈现的理念是除音乐以外的一切艺术模仿与再现的对象，理念在叔本华哲学中，与柏拉图哲学一样，是永恒的实在，对于具有个体性的认识主体而言，是外在的，所以叔本华美学仍然是西方模仿论传统的承续。理念在王国维《人间词话》中转化为境界，而纯粹直观则以"观"或"静观"表现，没有改变其模仿论实质，而这种性质与中国诗论中占主导地位的表现论传统恰相反对。王国维站在自己的立场上，认为传统诗论中的气质、神韵、兴趣之类是对诗歌中表现的诗人内在特质的概括，只不过是注意到了一些表面的因素，没有抓住诗歌的根本。而在这方面，王国维又预示了20世纪中国文艺理论的一个重大转折——即由传统的表现倾向朝认识论倾向转化，使认识功能在文学中占有更重要的地位。

中国文化在接受外来文化时，一般倾向于在自己的传统中寻找相似之处。王国维接受叔本华的直观论，虽然与中国传统文论颇不相谐，却也竭力想从传统哲学中求依据，而传统哲学也确有摈欲静观，把人心比喻成镜的反映论传统，只是这种"观"没有叔本华的本体论作根基。王国维早在接受叔本华之初，就把叔本华的超脱欲求的纯粹直观与苏轼的"寓意于物"、邵雍的"以物观物"相提并论。[10]与苏轼的"寓意于物"比附较为牵强，而邵雍的"以物观物"说却确实与叔本华的纯粹直观有相近之处。所以在《人间词话》第三条中，用邵雍的语言"以我观物""以物观物"来表达叔本华思想，这来源于体现邵雍认识论的《观物内篇·十二》"圣人所以能一万物之情者，谓其能反观也。所以谓之反观者，不以我观物也。不以我观物者，以物观物之谓也。既能以

物观物,又安有我于其间哉?"[11]这里的"我"是有"情"的我,也即近于叔本华的有意志欲望的我。实际上,邵雍的观念也是有渊源的,《老子·五十四章》有"以身观身,以家观家,以乡观乡,以国观国,以天下观天下"之说,即摆脱认识主体之因素去认识对象。《庄子·天道》也近乎是:"圣人之静也,非曰静也善,故静也;万物无足以铙心者,故静也。水静则明烛须眉,平中准,大匠取法焉。水静犹明,而况精神。圣人之心静乎!天地之鉴也,万物之镜也。"[12]这说明中西文化中都认识到了"静"(去欲)对清晰准确地"观"的重要性,从这种意义上说,王国维接受叔氏的"纯粹直观"并运用到诗学中,也可从文化传统里找到脉络。

直觉同样是克罗齐美学的核心,克罗齐对直觉的经验性描述,有不少地方与叔本华的直观与纯粹直观相似,也经常把直觉当成纯粹直觉,[13]同样认为直觉是一种独立于理性,瞬时占满意识全部,消除了主体与对象界限的认识,是理性认识的基础,直觉品是非功利性的,清晰的具象等等。但克罗齐直觉在某些方面又与叔本华直觉截然不同,他已不再在反映论的立场上谈论直觉,而认为直觉是创造,是表现,是先验综合。他坚持认为文学艺术并不再现或模仿叔本华所说的纯粹直观中呈现的理念,而是直觉本身。直觉是对心灵无法直接觉察的材质——感触(feeling)、感受(sensation)、印象(impression)——的先验综合,使之形式化,意象化,使之得以表现,是认识的第一步。不过克罗齐的直觉概念及其表述方式,是如此陌生化,以致朱光潜最初并没有把握其实质,他在试图复述克罗齐的直觉时,却反而接近叔本华的纯粹直观,正如前文已引述的:"在凝神注视梅花时,你可以把全副精神专注在它本身形象,如像注视一幅梅花画似的,无暇思索它的意义或是它与其他事物的关系。这时你仍有

所觉，就是梅花本身形象（form）在你心中所现的‘意象’（image）。这种‘觉’就是克罗齐所说的‘直觉’。”[14]这样的表述并非偶然，《文艺心理学》也类似：“形象是直觉的对象，属于物；直觉是心知物的活动，属于我。在美感经验中，心所以接物者只是直觉，物所以呈现于心者只是形象。”[15]这是反映论者的直觉（直观），而不是克罗齐的直觉，之所以出现这种误读，是因为西方哲学传统也往往把直觉当成反映性认识，如英文多用Intuition译德文Anschaung，克罗齐则以创造论的观点谈直觉。中国哲学的“观”也是反映论的，在认识论较为成熟的佛学中，现量（尤其是五根现量）与直觉相近，也是反映性认识，所以朱光潜的知识结构，使他更习惯于接受叔本华式的直觉观念，而且他确实曾直接明确地引述叔本华关于纯粹直观的论述来说明他心目中的克罗齐直觉论，他说到“纯粹的直觉都没有自觉，自觉起于物与我的区分，忘记这种区分才能达到凝神的境界”时，认为叔本华说得很透彻：

> 如果他们不让抽象的思考和理智的概念去盘踞意识，把全副精神专注在所觉物上面，把自己沉没在这所觉物里面，让全部意识之中只有对于风景、树林、山岳或是房屋之类的目前事物的恬静观照，使他自己“失落”在这事物里面，忘去他自己的个性和意志，专过“纯粹自我”（pure subject）（按：宜译为纯粹主体）的生活，成为该事物的明镜，好像只有它在那里，并没有人在知觉它，好像他不把知觉者和所觉物分开，以致二者融为一体，全部意识和一个具体的图画（即意象）恰相叠合；如果事物这样地和他本身以外一切关系绝缘，而同时自我也和自己的意志绝缘——那么，所觉物

便非某某物而是"意象"或亘古常存的形象。[16]

值得深思的是，朱光潜的论述和引述都是为了说明他所认为的克罗齐直觉，而实际上却和王国维接受的直观概念相当接近。这恐怕只能以阐释学提出的期待视野来解释。王、朱二氏共同的文化背景和相近的知识背景、思维结构构成他们大致相近的期待视野，因为克罗齐直觉概念与传统概念差别甚大，朱光潜在接触之初，未能达致合适的视界融合，直到他进一步熟悉现代西方哲学，熟悉克罗齐的论述方式以后，尤其是翻译了克罗齐《美学》的原理部分后，才在期待视野与克罗齐美学之间找到沟通的渠道，所以朱光潜对直觉的理解不再停留在反映论上。这时的论述与以前已经截然不同，他已把直觉当成主动的创造，认为物质得到形式，心灵直觉与情感得到表现是一回事。[17]这时他把直觉理解为创造论和表现论的直觉，与王国维所接受的叔本华直观有了实质性差别，可以说获得了哲学认识论和美学的突破。因此，在《诗论》中就出现了对直觉前后不一致的表述。《诗论》30年代初即已成稿，后来在北京大学、武汉大学等校作为教材，讲授过多次，不断地加以修改，直到1943年初版，1948年再版，增改甚多。出现矛盾，情有可原。在他进一步理解克罗齐直觉以后，他说："诗的境界突现都起于灵感。灵感亦并无若何神秘，它就是直觉，就是'想像'，也就是禅家所谓'悟'。"[18]灵感，直觉，禅宗的悟这几个概念在一些性质上有近似处，如非功利、突然(顿)、非理性、忘我而物我同一等等，但无论如何不可能等同。然而，正是朱光潜以"悟"来与直觉等同，显示出直觉的主动性、创造性，"悟"不是对象的被动呈现，而是主体的豁然贯通。因自唐以来，不断有人以禅悟喻诗，南宋严羽提出"禅道唯

在妙悟，诗道亦在妙悟”[19]以后，悟与诗的关系更形紧密，而把直觉与悟等同，意味着朱光潜不再和王国维一样脱离传统诗论的轨道。但是就“直觉”概念本身而言，朱光潜以一个新的角度（先验综合）来显示直觉过程即表现，却揭示了传统诗论与哲学都没有触及的新领地。

叔、克二氏直观（觉）的相似性与实质性差异，以及王、朱对他们的理解和接受，导致王国维境界论与朱光潜诗境说的异同，因为直觉是诗境形成的关键。这在下面两节中论述。

第三节　模仿论与表现论

美国文论家M.H.艾布拉姆斯把西方历来的文学批评理论归纳为四类：模仿（再现）说，实用说，表现说和客观说。在研究西方文论尤其是浪漫主义文论的《镜与灯》中，他以镜比喻模仿或再现说，以灯比喻表现说，可谓抓住了二者的特征。[20]镜的比喻把诗人当作外在世界——无论自然还是理念——的反映者，灯的比喻把诗人当作以自身的光照耀出外物的创造者。这种分别不仅显示西方文论而且也显示出西方哲学的发展特征。即就直觉概念而言，古典主义者的直觉总具有镜的功能，而浪漫主义者的直觉则具有灯的功能；这种分别也可大致视为叔本华、王国维美学与克罗齐、朱光潜美学的基本分别之一。

叔本华在哲学史上被划归浪漫主义思潮，确实，从本体论上看，他把意志作为世界的根本，是对理性主义的反叛，是浪漫主义精神的体现，甚至可以说，浪漫主义正是在他那里披上了哲学的外衣。然而叔本华的美学却与浪漫主义甚为不同，无论对文

学体裁级别的确定，还是对诗人的评价，他都强调客观性。戏剧客观性最强，所以是最高级的体裁，莎士比亚和歌德是客观诗人，所以能被归入第一流诗人。虽然处于浪漫主义时代，他也使用浪漫主义文论家的术语，“但是尽管他用了这些容易使人曲解的浪漫派术语，而且洞见到诗歌中表现具体性的手法，叔本华在运用美和特征这种字眼时大多指的是标准新古典主义含义上理想的，典型的，一般的，有的时候岌岌近于乏味的理想化。”[21]叔本华受柏拉图影响，是美学上的古典主义者，坚定的模仿论者，只不过柏拉图认为文艺是对与理念隔了一层的现象世界的模仿，而叔本华像柏拉图主义者普罗提诺一样，认为文艺是直接对理念本身的复制：“艺术复制着由纯粹观审而掌握到的永恒理念，复制着世界一切现象中本质的和常住的东西。”[22]

王国维的第一形式之美、境界说，都是以再现理念为基础的，承受了叔本华美学的模仿论性质，但就他的整个美学而言，这一模仿论性质又受到中国诗论传统的制约。中国诗论是倾向于表现的，虽然表现的内容或有不同，但总与诗人的内心世界相关，所谓“诗史”之说，只是那些缺乏审美意识者的强作解人。“诗言志”、“情动于中而形于言”、“诗缘情而绮靡”是中国诗歌及诗论的主流，中国客观性的叙事诗不发达，而抒情诗则极为精致丰富，这与西方恰成对照。[23]中国诗歌观念中，甚少提到诗歌要模仿某种外在的东西，无论自然还是理念，而总是强调表现诗人的志意、兴趣、神韵、气质、性情，这种传统使王国维提出古雅概念来包容审美创造中的主观性因素。《人间词话》中虽以境界为主论词，却也兼容了一部分明显涉及诗人内在精神表现于诗词的概念，诸如气象、格调、豪放之类，都应属于表现论范畴，后来，王国维的审美情趣与诗学观念更复归于传统。然而，毕竟境

界说是王国维最具影响、也最系统化的诗论，境界说的模仿论性质使王国维诗学呈现出突破传统的风姿，成为中国近代文论性质转化的标帜。

表现论，艾布拉姆斯归入浪漫主义文论，他所指的浪漫主义文论是包含了一般所指的现代主义文论的，如艾略特的文学思想，他对表现论有明确的表述。表现论认为“一件艺术品本质上是内心世界的外化，是激情支配下的创造，是诗人的感受、思想、情感的共同体现。因此，一首诗的本原和主题，是诗人心灵的属性和活动；如果以外部世界的某些方面作为诗的本质和主题，也必须先经心灵的情感和心理活动由事实变而为诗。诗的根本起因……是诗人的情感和愿望寻求表现的冲动，或者说是像造物主那样具有内在动力的‘创造性’想像的迫使。”[24]西方19世纪以来的文论确实具有艾布拉姆斯所说的表现论的性质，克罗齐表现论就文学是抒情的表现而言，与浪漫文论本质上是一致的，但他的表现概念又与浪漫文论有一定差别。他自己认为，近代西方文学就像卢梭的《忏悔录》，不是表现，而是发泄，浪漫文论的表现，只是流露或发泄，不是真正的表现。他认为真正的表现就是直觉，二者完全一体，表现是不定的情绪以确定的意象显现，表现本身就是艺术和诗，不需要外在形式加以传达。尽管克罗齐的直觉和表现是一件事，相对于传统——无论西方传统，还是中国传统——而言，直觉的陌生化程度相当大，从而不易被准确把握，表现虽也是克罗齐独出心裁的概念，却与传统涵义有着本质的一致。朱光潜珍视中国诗歌的抒情传统，珍视中国诗论的表现传统，与克罗齐表现论有天然的亲近感，他认为克氏表现论抓住了抒情诗的关键——意象恰好表现情趣，这样，他接受了克氏表现论的主体部分，并给予相当高的评价。不过，他也针对

其不同于传统之处给予了批评。《诗论》第四章专论表现，对克罗齐表现论理解较为准确，且以此作为诗境论的重要根据，这使其诗境论与王国维境界说在基本倾向上对立，王注重客观境界的再现，朱则注重主观情绪的表现。而且因为表现与中国传统诗论观念的内在一致性，使朱光潜避免了王国维《人间词话》在中西诗学间游移不定的尴尬，而只是在寻找表现论的西方依据时阐释或显勉强。

朱光潜的表现论与传统诗学只是在本质上具有一致性，外在形态尤其是表述方式则是由克罗齐表现论改造而来的。他自己设计出几个简明的等式，来显示他和克罗齐的差别，他把艺术创作分为艺术活动与记载两个阶段，克罗齐表现论如下式：

艺术创作 {
第一阶段：情感 + 意象 = 直觉 = 表现 = 创造 = 艺术活动
第二阶段：直觉 + 语言文字 = 外达 = 物理的事实 ≠ 艺术活动

朱光潜自己的表现论：

艺术创作：{
第一阶段：情感 + 意象 + 语言 = 艺术活动
第二阶段：艺术 + 文字符号 = 记载 ≠ 艺术活动

两种表现论的差别在于朱光潜认为在艺术创作的心理过程中，艺术家已经把他所要用的媒介（如颜色、语言）与意象创造融为一体，不可分离，而他所理解的克罗齐则不然。实际上的真正差别还是他们哲学认识论上的不同，朱光潜似未意识到这一点，至少，上面的等式中没有显示出来。

王国维朱光潜对模仿论与表现论的接受，从中西文化融会的角度看，清楚地显示出时代性特征。从一般的西方哲学史眼

光看，他们的接受分别是对近代哲学与现代哲学的接受，以西方文论看，有古典现代之别。时代性特征与民族性特征相结合，则接受过程显得相当复杂，传统与西方影响程度、方向均与他们的个人因素有关。实际上，这就暗示出我们为什么要选择两组个体进行较深入的接受过程比较研究的原因：文化研究与历史研究都过于复杂，不应急于作出过于简单明晰的总结，而这却是被学术界忽视了的重要问题。

第四节　意、境与情、景

汉语和汉字的产生取决于中华民族的思维方式，而汉语和汉字的形成又制约着民族思维方式，以至整个中国文化的演变。汉语语法和构词的特别方式及汉字的象形特征确有某些不利于准确表达思想或传播知识的因素，这方面自新文化运动以来已经得到较为充分的研究；然而，汉语与印欧语系的语言相比，也具有某些优长，如稳定性等等，这里不需细论。此处要说的是汉语词汇的构成法则和汉字的单音节性质产生了大量在西方语言中很少见的语词，这些语词由两个具有对待意义的单音节词构成，构成后在包容原有意义的基础上形成新的词义，实现了更高层次的辩证统一，这种构词方式与中华民族的二项对立及辩证思维有着明确的关系。在中国传统文论中经常出现的意境、意象、情境、情景就是例证。在这些语词中，前一字总是表示主观的内在的因素，后一字表示客观的外在的因素，具有相对待的性质和含义，构成一词后，就融合为一体。在审美关系中，境、象、景实质上就是指审美意象，不再与主观因素相对立，情与意则指

情感，借助于境、象、景得到了表现的情感，也是融入审美意象的成分。

把意、境（象）或情、景对举以揭示诗歌或审美的主要内容，是一个渊源深远的传统。这一传统可追溯到《周易》，《系辞上》有“圣人立象以尽意”之说，这是指卦象表达圣人的思想，应该说与审美过程是有距离的。而《乐记》中，对情、声（象）的陈述则是显示这种美学思想的最早而确凿的证据：“情动于中，故形于声。”[25]“声者，乐之象也。”[26]这就意味着情与象是内在情绪与外在表象的关系，当然，这里的声象还不是诗论中的境与景，诗论中的象一般是指视觉意象，而诗文中的象也往往是从自然中借来的景与境。最早在专门的文论中体现出这一传统的是刘勰《文心雕龙》的《物色》篇，这一篇主要写情与景之关系，认为“情和景既是密切结合着，所以要‘既随物以宛转’，‘亦与心而徘徊’。一方面要贴切地描绘景物情状，一方面也要表达出作者对景物的感情，达到‘情貌无遗’，是情景交融。”[27]在唐宋诗论中，司空图、范晞文、姜夔都有情（意）、景对举的说法，托名王昌龄的《诗格》虽最早采用“意境”一词，却并未把意与境作为构成审美意象的两要素。发展到明清，意、境与情、景相生相成的传统得到充分的阐发，谢榛有“作诗本乎情景，孤不自成，两不相背”之说，朱承爵有“作诗之妙，全在意、境融彻”之论，而清初王夫之则为这一源远流长传统的集大成者，他非常清楚地表述了情景各自的性质，及其互相转化、互相融合的审美过程：“情、景虽有在心在物之分，而景生情，情生景，哀乐之触，荣悴之迎，互藏其宅。”情、景作为在心在物的两个因素，在运动中融为一体，形成诗的意象，是传统观念在这个问题上的要义所在，这里追根溯源地指出来，就是要以此来比较叔本华、王国维、克罗齐和朱

光潜的异同。

王国维致力于诗学不久，即拈出情、景与意、境两组范畴，作为文学内容的“原质”，这两种“原质”也具有某种对待意义，但与传统的观念已经有了实质性的差别。传统诗论中的情、意与景、境分属心与物，一是诗人主体的情感，一是审美对象，情感与对象有一个交互作用的过程，而在王国维的论述中，情与景、意与境虽然具有主观、客观的分别，却都是作为审美对象而言的，二者都需经过直观才足以成为文学描写的材料：

> 文学中有二原质焉，曰景，曰情，前者以描写自然及人生之事实为主，后者则吾人对此种事实之精神的态度也。故前者客观的，后者主观的也，前者知识的，后者感情的也。自一方面言之，则必吾人之胸中洞然无物，而后其观物也深，而其体物也切，即客观的知识实与主观的感情为反比例，自他方面言之，则激烈之感情，亦得为直观之对象，文学之材料，而观物与其描写之也，亦有无限之快乐伴之。[28]

王国维接受西方美学和叔本华的影响，对诗人反观自己的感情这一点进行了考察。传统诗论自然地假定了一个主体在调谐着情与景、意与境的关系，没有明确地把这一调谐过程加以审察，更没有注意到诗人以一种什么样的方式来处理其审美对象。

特别值得指出的是，以往研究者都认为王国维强调审美意象中意与境、情与景的均衡和融合，这也恰恰符合文论传统、王夫之《姜斋诗话》就说到：“情景名为二，而实不可离。神于诗者，妙合无垠。巧者则有情中景，景中情。”确实，王国维在准确表述其境界说之前，某些提法与王夫之极为接近，如《人间词乙稿序》

中说到："文学之事，其内足以摅已而外足以感人者，意与境二者而已。上焉者，意与境浑，其次或以境胜，或以意胜，苟缺其一，不足以言文学。"[29]这和王夫之的情、景何其相似，朱光潜也正是注意到这一表述方式，才说他受王国维影响。但是，这里的意境说虽具有了《人间词话》中境界说的基本内涵，却与境界说尚有一定距离。《人间词话》第六条说："境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。"[30]很显然，这里不需情、景交融也不需意与境浑，只需要单独的真景物或真感情，经过静观，就足以成境界，这里的根基就不是传统诗论，而是叔本华的理念直观了。

情感与意象在克罗齐的美学中都不是客观的对象，而是纯粹主观的东西，意象是审美主体对情感的先验综合，情感是原质，意象是直觉品，情感综合融入意象中，二者不具有对待的意义。朱光潜自认为克罗齐的情感和意象可以化约为传统诗论里的情和景，以情、景代替了原词，这种代替实际上完全改变了克罗齐意象的性质，而复归于传统诗论，在朱光潜的《诗论》中，情与景就成了主观与客观相对立又必须在诗的境界中得到统一的一组范畴。诗的境界在于情景交融，那么，在实质上，与王夫之等人的诗论就没有任何差别，而只是表述稍有不同而已。由王国维开始向西方观念靠近的倾向，似乎本应在受克罗齐影响较大的朱光潜那里得到加强，而实际上，却被朱光潜扭转。这一方面说明即使在理论观念上，要真正西化也很不容易；另一方面也说明朱光潜与传统的思维方式有一种天然的联系。

总之，在意、境与情、景的问题上，王国维固然受传统影响甚大，在其成熟的境界说中，还是和叔本华一样，把它们当作对象，当作需经静观的客观理念看待。朱光潜则和克罗齐相反，克罗

齐当作心灵产物的东西，他当成主客观交融与统一，和以王夫之为代表的传统诗学观点有着高度的一致性。

第五节　朱光潜对王国维的评论

朱光潜曾以他自己所形成的诗境论对王国维的境界说专文进行过论述，这就是《诗的隐与显》，副标题是“——关于王静安的《人间词话》的几点意见”，这篇文章后来作了一些增删，作为《诗论》第三章第三节《关于诗的境界的几种分别》。这篇文章清楚地显示了朱光潜与王国维在诗学观念上的差别。

在对王国维境界说的论述中，朱光潜并没有注意到《人间词话》中涉及境界本体论的所有条目，而拈出也相当重要的第三条和第四十条，第三条是对有我之境与无我之境的论述，第四十条是对隔与不隔的论述。朱光潜认为，从近代美学观点看来，有我之境与无我之境这两个词使用不当。有我之境是发生移情作用、物我两忘之时产生的，应为“无我之境”，而王国维的“无我之境”是诗人在冷静的回味中产生的妙境，没有经过移情作用，应为“有我之境”。这样，在朱光潜看来，王氏的有我、无我两境恰成颠倒，而且不如分别改称同物之境和超物之境。对照第四章对境界说的阐述，我们可以知道，朱光潜是没有把握境界论的来源和内涵的，但我们不应苛求他，且来看一看他自己的观念与王国维的相异之处。

王国维的有我、无我之我，是指有意志、有欲望的我，有我、无我之分，是就审美过程而言的，在这一过程中，需要用意志去摆脱世俗利害关系的，即属有我，不需用意志去摆脱生活之网

的，就属无我，两者所达致的结果是一样的，那就是理念的显现。而朱光潜的同物、超物之分，是就审美主体和审美对象的关系而言的，他所注重的是已经形成了的诗歌意象本身。同物之境是物我两忘，人情和物理相渗透而我不觉其渗透，诗人显示出物理中的人情，其中可见人巧；而超物之境中，物我对峙，人情物理猝然相遇，默然相契，骨子里欣合，而表面上却是两回事，其中显露出天机。而同物之境比较浅显，超物之境幽隐，因此后者品格更高。[31]这样朱光潜就把问题归根于诗应该隐还是显。

朱光潜又认为王国维的“隔”与“不隔”即是就诗的隐与显来谈的。他把王国维根据能否直观理念，与能否真切地显现理念或表现感情来划分的隔与不隔，纳入他自己的诗境论范围，误以为隔与不隔是就情趣和意象的关系而言的。在朱光潜自己的诗论观念中，情趣与意象恰相熨帖，使人见到意象便感到情趣，就是不隔；意象既不明了，情趣又不真切，所以隔。其实，这与王国维对隔不隔的论断有交叉处，不过只在情趣表现得真切与否这一点上。

当朱光潜把话题引到诗的隐与显上时，已经远离了王国维的境界说，基本上在自说自话，独言独语了。为什么朱光潜对王国维如此欣赏，说“近二三十年来中国学者关于文学批评的著作，……似以王静安先生的《人间词话》为最精到。”[32]却又无法准确地把握王国维诗学的一些关键性概念呢？根源在于他的诗学本体论与王国维的境界说差距太大，甚至截然相反，所以总想不到一块儿去。王国维的境界本体在于叔本华的理念，境界说的一些基本条目都是围绕着理念的静观而论的，而他又没有明确指出这一点，所以朱光潜不易捉摸。朱光潜自己的诗境是以诗人的主观情趣为本体的，这就和叔本华的客观理念处在相

对的位置，朱光潜所着力探讨的，是以什么样的方式来表现诗人的情趣，他认为是选择恰当的意象，这与艾略特的寻找客观对应物是本质相近的。王国维的境界说主要探讨的是诗歌应该写的是什么，而不是如何写。

注 释

[1]《美学原理·美学纲要》，外国文学出版社，1983版，页309。

[2]《美学的历史》，中国社会科学出版社，1984版，页148。

[3]《朱光潜全集》第2卷，安徽教育出版社，1987—1993版，页350。

[4]《朱光潜全集》第10卷，页252。

[5]《王国维遗书·静庵文集·论新学语之输入》，页99。

[6]以上五行词源分析承邓晓芒先生所加。

[7]为示区别，以下凡涉及叔本华和王国维，都用直观译名，涉及克罗齐和朱光潜，则用直觉译名。

[8]《静庵文集·叔本华之哲学及教育学说》，页32—33。

[9]《作为意志和表象的世界》，商务印书馆1982版，页274。

[10]《王国维哲学美学论文辑佚》，华东师大出版社，1993版，页255。

[11]转引自《王国维哲学美学论文辑佚》，页255，原文按语七应为十二。

[12]《庄子今注今译》，中华书局，1983版，页337。

[13]《美学纲要》，页317，举凡真正的艺术创造都是纯粹的直觉。

[14]《朱光潜全集》第3卷，页51。

[15]《朱光潜全集》第1卷，页209。

[16]《朱光潜全集》第1卷，页214。这段话是围绕着纯粹直观而展开论述的，正符合朱光潜引述的目的，遗憾的是译文并没有突出“直观”，石冲白的译文更为清楚准确，引述如下：也不让抽象的思维，理性的概念盘踞着意识，而代替这一切的却是把人的全部精神能力献给直观，浸沉于直观，并使全部知识为宁静地观审恰在眼前的自然对象所充满，不管这对象是风景、是树木、是岩石，是建筑物或其他什么。人在

这时，按一句有意味的德国成语来说，就是人们自失于对象之中了，也即是说人们忘记了他的个体，忘记了他的意志，他已仅仅只是作为纯粹的主体，作为客体的镜子而存在，好像仅仅只有对象的存在而没有觉知这对象的人了，所以人们也不能再把直观者〔其人〕和直观〔本身〕分开来了，而是两者已经合一了，这同时即是整个意识完全为一个单一的直观景象所充满，所占据。所以客体如果是以这种方式走出了它对自身以外任何事物的一切关系，主体〔也〕摆脱了对意志的一切关系，那么，这所认识的就不再是如此这般的个别事物，而是理念，是永恒的形式，……。见《作为意志和表象的世界》，页250。

[17]《朱光潜全集》第4卷，页333。

[18]《朱光潜全集》第3卷，页52。

[19]《沧浪诗话校释》，人民文学出版社，1961版，页10。

[20]这两个比喻都不是他自己创造的，而是他取自N.卡尔弗韦尔的《关于自然之光的高雅博学的论稿》。

[21]《近代文学批评史》(2)，上海译文出版社，1989版，页378。

[22]《作为意志和表象的世界》，页258。

[23]参见朱光潜《长篇诗在中国何以不发达》对中西诗歌的比较。

[24]《镜与灯》，北京大学出版社，1989版，页25—26。

[25]《史记·乐书》，中华书局，1959版，页1181。

[26]《礼记正义》，中华书局聚珍版，页1634。

[27]《文心雕龙今译》，中华书局1986版，页407。

[28]《王国维遗书·静庵文集续编·文学小言》，页28。

[29]《王国维遗书·苕华词》，页1。

[30]《王国维遗书·人间词话》，页1。

[31]《朱光潜全集》第3卷，页359。在《诗论》中，他认为同物之境与超物之境各有妙处，不易品定高下。

[32]《朱光潜全集》，第3卷，页355。

结　语

解释学的一些观念和原则是在对个体阅读经验的哲学反思中形成的。因为涉及到理解的实质，所以在某种意义上也适用于其他更为宽泛的解释主体的理解过程。包括一种文化对另一种文化，一个民族对另一个民族的理解。当然，这种理解过程的复杂性远远超过任何一次个体的文本解读经验。不说作为一种文化的理解对象如何纷繁歧异，难于确定甚至根本没有明显的界限，就是解释主体也难以真正明确而带有某种虚拟性。不过，它既为一般论者所承认，也确实使一些讨论变得更方便，这里暂且借用。

中华民族具有悠久的文明史和非常深厚的文化传统，积淀着无数人的智慧。因此，作为解释主体，具有复杂而稳固的先行结构，尤其是深层次的结构因素不容易发生变易，这是自然的，而且对于民族、文化生存实践而言也是必需的。这意味着，作为理解和接受者的期待视界对于别种文化具有一定的封闭性，这种封闭性特别表现在绵延时间甚长的一些文化因素上。这种期待视界的部分封闭对文化有保护作用，我们确实应该正视——既重视其正面效应，也注视其负面影响。其正面效应首先是为人类文化的多样化提供一种可能的存在方式——这不意味着构成文化多样化的各种可能的存在方式在价值上是平等的，正如

每一个人都以一种方式生存，都有存在的权利，但不意味着各个人的价值相等——中国文化的封闭性使得它在各种文明尤其是西方文化的冲击下，还能保持一些自己的特点，其中有些要素足以为人类文明的健康发展提供建设性资源。如中国礼乐文化理想的根本精神在于"和"，和谐虽然在其他文化中也占有相当重要的地位，却未能如在中国文化理想中这样处于核心，具体内涵也颇为不同，中国文化中的"和"包含着人与人之间，社会与人之间以及天人之间的和谐。尽管从认识论角度看，这种和谐观念有着逻辑上的悖谬，从历史来看，也只是一种理想，却凸显了中国文化的特征。其负面影响的一个最为难以令人意识到因而也最易使人陷入误区的方面是，文化的封闭性竟使不少人把保存具有特色的文化看作比人的自由健康地发展更为重要的目标。其实，中国文化从来就是一种不断扩展充实的文化，没有固定不变，万世一系的传统。夏商周三代即是中原文化与其周边文化融合创造的时期，春秋战国是中原文化与楚越巴蜀文化融会的时期，汉魏六朝更是在此前的文化融会基础上，再融合西域、印度文化的时期，而当时的印度文化即曾受过西亚、希腊文明影响。虽然融会了这些异质文化因素，但没有人说中国文化不再是中国文化，这并不是因为在各次文化融会中，中国文化总是主体——经过各次融会后的明清文化已与夏商时期的中原文化差别甚大（无论从性质还是容量看，均是如此）——而是因为历次文化融会的承受者都是生存在黄河长江流域的属于同一种族的人。不像欧洲文明对北美的侵入，使北美的土著文明几乎消失。即使现今中国文化与西方文化完全融合，并且西方文化因素在这种融合后的文化中占有更重要的地位，只要中华民族仍然在这片土地上生存，以历史的眼光看，只会把这段时期当成

中国文化变化很大的时期，而不会认为中国文化已经在此时被吞并以致消亡。文化期待视界的封闭性使人们只把以往的文化当成中国文化，而不能把发展中的文化看成是中国文化本身在发展。

在近代以来的中西文化交流中，中国文化的先行结构和期待视界已经显示出对西方文化的选择和扭曲力量，正是通过选择和扭曲，西方文化的一些因素才较为顺利地对中国文化产生影响。即使是经过选择和扭曲，西方文化观念也对中国本土文化有着强烈的刺激生发作用，使文化传统得到了相当大的改观。有时甚至产生出丰硕的成果。但正如现代以来的一些思想家所指出的，西方文化的一些东西经过选择和扭曲后，往往改变性质，使接受失去了原来所期待的效果。还不止此，中国文化的先行结构极大地限制了审察西方文化的视界，不说接受，仅仅是理解，也多停留于肤浅的层面，西方民族的内在精神尤其是使人与社会健康发展的精神核心未能得到足够关注和透彻理解——在这里，用文化作为解释主体就更恰当。因为就某具体单个人而言，恐过于武断——这包括真正纯粹地为认识而认识的理性精神，包括跳脱个人欲望的圈子去正视人的欲望及其可能产生的巨大建设性或破坏性能量，也包括以创造充实资源来缓解人际关系的主导方向，甚至包括表面上有一定相似性，而实质差别甚大的以对本能的原罪感与彻底禁欲的清教徒精神来调节资源与人际关系的矛盾等等，所以，全面地看来，中西文化交融虽已取得了一定成就，离真正融合尚有很大的距离。

就本书着重研究的王国维、朱光潜而言，已有几代先驱者为他们扩展了视界，并且多少改变了理解西方文化的先行结构，事实上，他们对西方文化的理解和接受，也不再停留于曾国藩、王

韬、郑观应、郭嵩焘的水平上，甚至比严复、梁启超等也更为深入。但正如本书所详细论述的，他们对西学的理解和接受仍未能如他们对传统文化的领会和承受那么深透和铭心刻骨，即使西方文化在他们能够真正理解的层次上，他们也没有完全融为己有。王国维和朱光潜在中西文化融会的历程中具有典型意义，这就使我们不能不反省，这一历程应该如何伸展。

这就是中国文化的现代化问题，也是一个争论已久的话题，关注这个问题的学者如此之多，意见如是之纷繁，几已令人见而生厌。当然，不乏卓越之士与卓特之见。这里我不想复述别人的意见，也不再以一些空洞无定的概念和漫无边际的方案来掩饰对这个问题的无能为力，只想讲一讲在本书的写作过程中思考到的，在本书中已涉及或暗示的两点意见。

首先，是对20世纪的中西文化融会如何评价，这关涉到确立我们现在的立足点的问题。确实，近代甚至17世纪以来，中西文化交流的成就无论从文化理想还是从社会现实而言都不能令人满意，这才引起一次又一次的中西文化之争。但是19世纪末尤其新文化运动以来，中国人对西方文化的理解和接受已经使整个文化（尤其是知识阶层）的先行结构和期待视界发生了巨变，这本身就是一个非常了不起的成就，这种变化幅度之大恐怕足以和此前一千年间的变化相比。譬如现代中国的几乎所有学科门类，包括自然科学以至人文学科，从最基本的概念、学术方法到具体成果，都主要是在吸收西方文化的过程中形成的，许多学科甚至难以从中国文化传统中找到渊源。这些成果成为维持现代中国社会运作的基本工具。或许，中国文化的深层结构没有大变，建立这些现代学科的根本精神即与西方有所不同，但已有的变化已显示或预示已经或将要触及文化的所有层面。只就

社会结构而言，一个世纪以前的中国，尚相当稳固地延续着两三千年来以血缘关系为中心的家族宗法制度，而现在，这种宗法制以及与之相适应的观念已经逐渐淡漠，不再成为维持社会关系的中心因素，使个人的独立性得以增强。而就比这种观念更为基本的，调节人与人之间关系的价值观念来说，虽然也有相当的变化，这种变化却远非根本性的，甚至可以说主要延续了一个世纪以前的传统，不过，这种传统仍然在受着从西方学习过来的制度与观念的制约和冲击。当然对这种变化也会有截然不同的评价，有些人认为这是中国文化在生存危机中的屈辱，有些人认为这未能真正改变中国社会，另一些人认为中国文化达到了一个新高度。无论怎么说，至少已经扩展了中国文化的期待视界，使其更具有开放性，从而也使中国文化有可能变得更为丰富和充实。

其次是以现在为立足点来看，中西文化融会应采取怎样具体的途径与方式的问题。绝大多数论者都认为应该择取西方文化中与中国文化和中国现实相适应的成分，才有价值，也才可能成功。这是非常空洞和缺乏远见的，也会失去文化交融所追求的最主要的价值。我倒恰恰认为中国人应该充分体验和理解（当然不是全盘接受）西方文化中与中国文化从本质上说根本不同或差别很大的一些东西。即使是对以现在的眼光看不具价值或者比中国文化中的同类型成分显得价值低下者，也应该保持视界的开放性，去努力体验和理解。否则就无法汲取西方民族和西方文化中最有价值的部分。例如，据法国学者让·斯托策尔教授的《当代欧洲人的价值观念》一书，在欧洲所有国家（西班牙除外）中，被人们认为最重要的美德是正直，持这种价值观念的人平均占 73%。而这在中国人的价值观念中是不可能的（据 80

年代的一次调查，认为正直是最重要品德的人数占百分之二十几，这个比例恐比实际偏高，即使准确，也足见差别），而正直这一品德是导致社会公正的基础，可以肯定，如果绝大多数中国人不能充分理解正直这一品德的价值，中国文化就很难出现社会公正这样的观念——当然，由于文化交融的结果，已经有一部分人接受了这种价值观。从学术的根本精神而言，中国文化也应理解西方文化中那些异质的东西。当然，学术也像整个文化一样，都是在人的生存实践中发展起来的，各个种族的本能与适应环境的能力虽有所差异，也只是在一些基本因素相似的基础上产生的差异，把人类作为一个整体看，各种文化的共同性要远大于差别，其间的关系不是如梁漱溟等人所认定的完全是对立即发展方向相反的关系，而是在某些方面发展程度参差不齐的关系。自严复、王国维、鲁迅以来，许多学者都认识到，中华民族在特定的生存环境中发展出实用倾向很强的民族性格与文化品质，这一点可以说决定着中国学术的根本精神，使中国文化的知识范围着重于社会人伦，与人的日用生活密切相关，从而也难以产生超越人类眼光的知识成果与真正追求客观知识的理性精神。但实用品质是任何民族生存实践的必要条件，西方文化并非不注重实用，西方学术也大都是在实用追求中发展起来的，在实用技术的发展上甚至远远超过中国文化，以致在绝大多数中国人眼中，正是这方面才是中国人应该向西方文化学习的地方，这就忽略了西方文化在实用基础上超越实用的那种追求彼岸真理的根本学术精神——正是这种无关实用的超越精神，使得实用技术得以发达，因为这是能够深入认识不以人的意志为转移的外在世界的关键所在——中国学术界缺乏的正是这种精神，大多数所谓学者为个人利益而作学问，少数学者为社会利益而

作学问，极少有人为纯粹学问而学问，即使有，也不易得到社会的支持。若再追问，造成这种学术根本精神差异的原因何在？笔者虽有所考虑，却可能不够成熟，只能说关系到人类适应生存环境的各种基本要素，这里暂不详细阐述。然而，当我们认识到中西学术精神的根本差异，就应该去努力体会和正视西方学术精神的价值，在这一点上，20世纪后半期的中国学术界比前半期做得更差，更令人失望。另外如宗教信仰等西方文化中的精神核心因素更需要真切的体验与摆脱偏见的理解。只有在此基础上才可能进行文化间的比较，才能选择接受，才可能不拘拘于狭隘的文化之分，而着眼于人本身。

参考文献简目

王国维

《王国维遗书》,上海古籍出版社,1983,影印版。

《海宁王静安先生遗书》,商务印书馆,1940版(内容同上)。

《海宁王忠悫公遗书》,怡安堂,1928版。

《王国维哲学美学论文辑佚》,华东师范大学出版社,1993版。

《王国维全集·书信》,中华书局,1984版。

《新订〈人间词话〉广〈人间词话〉》,华东师范大学出版社,1990版。

叔本华

《作为意志和表象的世界》,商务印书馆,1982版。

《叔本华手稿》(四卷)英译本,1988—1990版,Manuscript Remains by Berg Publishers LTD.

《缪灵珠美学译文集》(二),人民大学出版社,1987版。

《叔本华论文选集》(英译本),G. Bell&sons,1900版。

《充足理由律的四重根》,商务印书馆,1996版。

《伦理学的两个问题》,商务印书馆,1996版。

朱光潜

《朱光潜全集》(二十卷),安徽教育出版社,1987—1993版。

克罗齐

《美学原理·美学纲要》,外国文学出版社,1983 版。

《美学或艺术和语言哲学》,中国社会科学出版社 1992 版。

《美学的历史》,中国社会科学出版社,1984 版。

《黑格尔哲学中的死东西和活东西》,商务印书馆,1959 版。

《历史学的理论与实际》,商务印书馆,1982 版。

佛　雏:《王国维诗学研究》,北京大学出版社,1987 版。

姚柯夫编:《〈人间词话〉及评论汇编》,书目文献出版社,1983 版。

袁英光　刘寅生:《王国维年谱长编》,天津人民出版社,1996 版。

孙敦恒:《王国维年谱新编》,中国文史出版社,1991 版。

叶嘉莹:《王国维及其文学批评》,广东人民出版社,1982 版。

吴　泽主编:《王国维学术研究论集》(一、二),华东师范大学出版社,1983—1987 版。

聂振斌:《王国维美学思想述评》,辽宁大学出版社,1986 版。

陈元晖:《陈元晖文集》下卷,福建教育出版社,1993 版。

冯友兰:《中国哲学史新编》(六),人民出版社,1989 版。

赵庆麟:《融通中西哲学的王国维》,上海社科院出版社,1992 版。

黄　霖:《近代文学批评史》,上海古籍出版社,1993 版。

《学衡·王国维先生逝世周年纪念专辑》,南京学衡社,1928 版。

《国学论丛》第一卷第三号,清华国学研究院,1927 版。

[苏]Б.Э.贝霍夫斯基:《叔本华》,中国社科出版社,1987 版。

[美]Bryan Magee:《叔本华哲学》(英文本),The Philosophy of Schopenhauer Clarendon Press.Oxford 1983.

[美]R.韦勒克:《近代文学批评史》(2),上海译文出版社,1989 版。

[德]F.尼采:《悲剧的诞生》,三联书店,1986 版。

[英]鲍桑葵:《美学史》,商务印书馆,1984 版。

[英]罗　素:《西方哲学史》(下),商务印书馆,1976版。
汝　信:《西方美学史论丛》,上海人民出版社,1963版。
阎国忠:《朱光潜美学思想研究》,辽宁人民出版社,1987版。
[美]B.麦克杜哥:《从倾斜的塔上瞭望》,《新文学史料》,1981.3。
[意]M.沙巴蒂尼:《朱光潜〈文艺心理学〉中的"克罗齐主义"》(摘要),《读书》1981.3。
[美]R.韦勒克:《西方四大批评家》,复旦大学出版社,1983版。
[英]R.G.科林伍德:《艺术原理》,中国社会科学出版社,1985版。
[美]卫姆塞特、布鲁克斯:《西洋文学批评史》,人民大学出版社,1987版。
徐　平:《艺术:认识的曙光》,江苏教育出版社,1990版。
[美]K.A.吉尔伯特、[德]H.库恩:《美学史》,上海译文出版社,1989版。
[美]杜卡斯:《艺术哲学新论》,光明日报出版社,1988版。
[德]胡塞尔:《纯粹现象学通论》,商务印书馆,1992版。
[美]M.怀特:《分析的时代》,商务印书馆,1981版。
[德]海德格尔:《存在与时间》,三联书店,1987版。
[德]海德格尔:《在通向语言的途中》,商务印书馆,1997版。
[德]E.卡西尔:《语言与神话》,三联书店,1988版。
[德]E.卡西尔:《人论》,上海译文出版社,1985版。
[德]E.卡西尔:《符号·神话·文化》,东方出版社,1988版。
[美]苏珊·朗格:《情感与形式》,中国社会科学出版社,1986版。
[波]塔达基维奇:《西方美学概念史》,学苑出版社,1987版。
[美]赫　施:《解释的有效性》,三联书店,1991版。
[希]柏拉图:《理想国》,商务印书馆,1986版。
[德]康　德:《纯粹理性批判》,华中师大出版社,1991版。
[德]康　德:《判断力批判》,商务印书馆,1964版。
[德]谢　林:《先验唯心论体系》,商务印书馆,1975版。
[英]维特根斯坦:《哲学研究》,三联书店,1992版。
洪　谦主编:《逻辑经验主义》,商务印书馆,1989版。

[美]M.H.艾布拉姆斯:《镜与灯》,北京大学出版社,1989版。
严　羽:《沧浪诗话校释》,人民文学出版社,1983版。
何文焕辑:《历代诗话》,中华书局,1981版。
丁福保辑:《清诗话》,上海古籍出版社,1978版。
谢榛·王夫之:《四溟诗话·姜斋诗话》,人民文学出版社,1961版。
《姜斋诗话笺注》,人民文学出版社,1981版。
《中国历代诗话选》(上),岳麓书社,1985版。
《脂砚斋重评石头记》(甲戌本),上海人民出版社,1975影印版。
《乾隆抄本百廿回红楼梦稿》,上海古籍出版社,1984影印版。
钱钟书:《管锥编》(五卷),中华书局,1986版。
钱钟书:《谈艺录》,中华书局,1984版。
[丹]奥托·叶斯柏森:《语法哲学》,语文出版社,1988版。
[美]费正清主编:《剑桥中华民国史》(二卷),上海人民出版社,1991—1992版。
严　复:《严复诗文选》,人民文学出版社,1959版。
谭嗣同:《谭嗣同全集》,中华书局,1981版。
章太炎:《章太炎全集》(四、五),上海人民出版社,1985版。
《中国美学史资料选编》上、下,中华书局,1981版。
胡经之编:《中国现代美学丛编》,北京大学出版社,1987版。
蒋红等编:《中国现代美学论著译著提要》,复旦大学出版社,1987版。

索　引

G

H

J

K

L

M

N

后　记

本书据博士学位论文修订而成，自始徂今，历时近四年。虽不指望能传之后世，但因融注多年所学与所思，不免敝帚自珍。每愧才思滞涩，不能下笔千言，只好字斟句酌，聊以古人十年磨一剑之说自慰。初稿于两年前完成后，自己细读不下三十遍，有时志气高昂，自鸣得意，为苦心孤诣之处而欣喜；有时心怀悚惧，如履薄冰，常与自己为敌，就文中观点反复论辩，以期不留余地。然终因学力与才识所限，疏误之处自然难免，尚乞方家与读者教正。对某些问题，虽有更新的思考，也无法全部融入本书。

值书成之时，理当鸣谢：

真诚感谢我的硕士导师颜雄先生、博士导师陆耀东先生多年来的赏识与培养。他们一直关心着本书的出版。

真诚感谢我的博士论文的所有评审委员和答辩委员，他们给予本书的评价远远超过作者的期待，并且给作者以信心。

尤其要感谢的是博士论文答辩委员会成员之一的武汉大学哲学系教授邓晓芒先生。以中文系博士论文答辩而请哲学系教授参加答辩委员会者，本不多见，不期论文谬承激赏，又蒙极力推扬，令作者终身铭感。邓晓芒先生评审论文时，即详细批注达几十处（多为赞许语），提供修改意见，在修改过程中，又亲手斧正，最长一处增添多达千余字（导论末尾），为本书增色不少。其

赐序中对作者的过高评价确实令我愧愧，虽请其斟酌损益，亦未见允，我只能视为对我的勉励。

真诚感谢责任编辑许医农先生和三联·哈佛燕京学术丛书学术委员会指示修改方向，提供出版机会。

王攸欣　1998.11.12.

出版后记

当前，在海内外华人学者当中，一个呼声正在兴起——它在诉说中华文明的光辉历程，它在争辩中国学术文化的独立地位，它在呼喊中国优秀知识传统的复兴与鼎盛，它在日益清晰而明确地向人类表明：我们不但要自立于世界民族之林，把中国建设成为经济大国和科技大国，我们还要群策群力，力争使中国在21世纪变成真正的文明大国、思想大国和学术大国。

在这种令人鼓舞的气氛中，三联书店荣幸地得到海内外关心中国学术文化的朋友们的帮助，编辑出版这套《三联·哈佛燕京学术丛书》，以为华人学者们上述强劲呼求的一种纪录，一个回应。

北京大学和中国社会科学院的一些著名专家、教授应本店之邀，组成学术委员会。学术委员会完全独立地运作，负责审定书稿，并指导本店编辑部进行必要的工作。每一本专著书尾，均刊印学术委员会推荐此书的专家评语。此种学术质量责任制度，将尽可能保证本丛书的学术品格。对于以季羡林教授为首的本丛书学术委员会的辛勤工作和高度责任心，我们深为钦佩并表谢意。

推动中国学术进步，促进国内学术自由，鼓励学界进取探索，是为三联书店之一贯宗旨。希望在中国日益开放、进步、繁

盛的氛围中，在海内外学术机构、热心人士、学界先进的支持帮助下，更多地出版学术和文化精品！

生活·读书·新知三联书店

一九九七年五月

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝三联·哈佛燕京学术丛书　　选择·接受与疏离：王国维接受叔本华朱光潜接受克罗齐美学比较研究
作者＝
页数＝３０１
ＳＳ号＝１０２２９１８０
出版日期＝

封面页
书名页
版权页
前言
目录
正文